

ادب کا غیر اہم آدمی

دارت علوی

ادب کا غیر اہم آدمی

وارث علوی

اس کتاب کی اشاعت میں
اُردو ساہتیہ اکادمی ریاست گجرات کا جزوی مالی تعاون شامل ہے۔

MODREN PUBLISHING HOUSE
9, Gola Market, Darya Ganj,
New Delhi-110002

Adab Ka Ghair Aham Admi (*Critical Articles*)

By Prof. Waris Alavi

Rs. 175/-

2001

ادب کا غیر اہم آدمی

وارث علوی

موڈرن پبلشنگ ہاؤس

۹- گولامارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۲

فون: 011-3278869

اشاعت	:	۲۰۰۱ء
قیمت	:	ایک سو پچھتر روپے
کمپیوٹر کمپوزنگ	:	نعمت کمپوزنگ ہاؤس، دہلی
سرورق	:	وجے گرافکس
مطبع	:	ایچ۔ ایس۔ آفسیٹ پرنٹرس، نئی دہلی

زیر اہتمام

پریم گوپال متل

موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۹- گولامارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۲

مشفق خواجہ

کے نام

اندرونِ صفحات

- کیا نقاد ادب کا غیر اہم آدمی ہے؟ ۹
- شمس الرحمن فاروقی کی کتاب شعر، غیر شعر اور نثر ۲۵
- ناول بن جینا بھی کوئی جینا ہے ۹۱
- اوپندر ناتھ اشک کی افسانہ نگاری ۱۰۰
- بلونت سنگھ کی افسانہ نگاری کے چند پہلو ۱۲۰
- رام لعل کی افسانہ نگاری ۱۳۵



کیا نقاد ادب کا غیر اہم آدمی ہے؟

ایک نظر سے دیکھیے تو ابھی ابھی ہمارا معاشرہ نوک پلچریا لوک سنسکرتی کی منزل سے آگے نہیں بڑھا۔ ادب کا مطلب ہے وہ تخلیق جو تحریر میں آئے۔ لیکن ابھی ابھی ہمارے یہاں ان پڑھ لوگوں کی تعداد پچاس کروڑ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اردو زبان ہندوستانی زبانوں میں چوتھے نمبر پر آتی ہے اور اس کے بولنے والوں کی تعداد دو یا تین کروڑ افراد پر مشتمل ہے۔ لیکن اردو کتاب ہمارے یہاں پانچ سو سے زیادہ نہیں چھپتی اور سو سے زیادہ نہیں بکتی۔ ہمارا معاشرہ کتابیں پڑھنے والے لوگوں کا معاشرہ نہیں ہے۔ مغرب میں تعلیم سو فی صد ہو گئی ہے اور کتابیں پڑھنے والا طبقہ ۷۰ فی صد ہے۔

ایک معنی میں تو مشاعرے کی روایت Oral Literature کی روایت ہی ہے۔ لفظ جب بولایا گیا جاتا ہے تو اس میں گرد و پیش کی پوری فضا کا رس کس شامل ہو جاتا ہے۔ مشاعرے میں شعر اچھے لگتے ہیں کیونکہ جگمگاتی رات ہوتی ہے، پروائیاں چلتی ہیں، اور شاعر کا دلکش ترنم ہر شعر میں رس گھولتا ہے۔ جن شعروں پر آپ نے رات اچھل اچھل کر داد دی ہے، انھیں دوسرے روز تحریری شکل میں پڑھیے، بے جان نظر آئیں گے۔

بھجن کیرتن، کیرول، نعت اور حمد کو عموماً اسی لیے شاعری کے پیمانوں پر پرکھا نہیں جاتا کہ ان میں شاعری کے علاوہ سنگیت عبادت خانوں کی مقدس فضا اور سامعین کی عقیدت مندی بھی شامل ہو جاتی ہے۔

وعظ، کتھا اور تقریر کا بھی یہی عالم ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ جہالت اور ضعیف الاعتقادی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ہمارے یہاں مہاتماؤں اور مولویوں کا چلن بھی اسی وجہ سے ہے کہ ہمارا معاشرہ کتابوں سے زیادہ کانوں پر بھروسہ کرتا ہے۔ ایک اچھے مقرر کی تقریر

میں زبان کی روانی، اندازِ بیان کی شگفتگی، خطابت کی دل نشینی، مقرر کی شخصیت کا جادو، اس کی خوبصورت آواز کی طلسمی کیفیت، اور اگر جلسہ مذہبی ہو تو لوہان اور اگر رشتی کی خوشبو، شلوکوں اور آیتوں کی قرأت، نعرہ ہائے تحسین و آفرین، ہو حق کی صدا میں، اور عقیدت مندانہ جذبات کی فضا بندی کے لیے بیچ بیچ میں بھیجنے والی منڈلیوں کی چھیڑی ہوئی تانیں — یہ سب مل کر تقریر کو ایک غیر ارضی اور آسمانی تجربہ میں بدل دیتے ہیں۔ سامعین وجد اور کیف کے عالم میں لفظوں کے سیلاب میں بہتے چلے جاتے ہیں۔ سننے والوں کا پورا تجربہ جذباتی، وجدانی اور جمالیاتی ہوتا ہے، لفظ کا جادو لفظ کے معنی پر غالب آتا ہے اور سننے والا فکر و فلسفہ اور عقل و شعور سے کام لینے کی بجائے آواز کے زیر و بم، لفظوں کی نغمگی اور خطابت کی لذت میں گم ہو جاتا ہے۔

تقریری لفظ تقریری لفظ کے برعکس دعوت فکر و نظر دیتا ہے۔ آدمی لکھے ہوئے لفظوں پر ٹھہر سکتا ہے۔ جو بات کہی گئی ہے اس پر غور و فکر کر سکتا ہے۔ لفظی اور معنوی تعلیقات کا تجزیہ کر سکتا ہے۔ اپنی فکر، اپنے شعور، اپنی عقل کو حرکت میں لا سکتا ہے۔ چنانچہ کتاب کا مطالعہ ایک باشعور ذہن کا فعال، حرکی، اور جدلیاتی عمل ہے — ایک ایسا عمل جو ذہن کی تنقیدی صلاحیت کو بروئے کار لاتا ہے۔ اس معنی میں تنقید فی الحقیقت انسانی شخصیت کا اثبات ہے۔ آدمی کہتا ہے تم میرے ذہن کو مغلوب اور مسحور نہیں کر سکتے، اسے مشتعل نہیں کر سکتے، اسے رگید نہیں سکتے۔ مختصر یہ کہ تم میرے ذہن کو غلام نہیں بنا سکتے۔

بڑے ادیبوں سے رابطہ عالمی کانفرنسوں میں قائم نہیں ہوتا بلکہ تنہائی اور تخیل میں ان کی کتابوں کے پرسکون مطالعہ کے ذریعہ ان سے شناسائی حاصل کی جاتی ہے۔ سنجیدہ مطالعہ کے لیے ضروری ہے کہ ذہن کھلا ہو، غیر ابر آلود ہو، بیدار اور خلاق ہو۔ سفید کاغذ پر تو سیاہ حروف ہی بکھرے ہوتے ہیں، لیکن پڑھنے والے کا ذہن ان حروف سے ایک پوری کائنات تخلیق کرتا ہے۔ یہ کائنات شیکسپیر کی ہوتی ہے اور ملن کی، نالسنائی کی اور فلا بیر کی، فردوسی کی اور غالب کی، پڑھنے والے کا ذہن باشعور نہ ہو، خلاق نہ ہو، ناقدانہ نہ ہو تو غالب کے اشعار کاغذ پر بے جان سطروں کی صورت بکھرے رہتے ہیں۔ پڑھنے والے کے ذہن کا لمس پاتے ہی وہ پر لگا کر اڑتے ہیں۔ ذہن جتنا بالانشین ہو گا شعروں کی اڑان بھی اتنی ہی بلند ہو گی۔

کہا جاتا ہے کہ ہمارے یہاں تخلیق پر تنقید کا غلبہ ہے۔ یہ بات صحیح بھی ہے اور غلط بھی۔ صحیح اس معنی میں کہ تنقید کے نقاد خانہ میں تخلیق کی آواز سنائی نہیں دیتی۔ غلط اس معنی میں کہ ہمارے یہاں جتنے نقادوں کی ضرورت ہے اتنے نظر نہیں آتے۔ انگریزی میں تو ایک شاعر یا ایک ناول نگار پر دس پندرہ کتابیں تو اس کی زندگی میں ہی نکل جاتی ہیں، ہمارے یہاں بیدی، منٹو، عصمت، کرشن چندر، راشد، فیض، سردار جعفری پر ایسی کتنی کتابیں سامنے آئی ہیں جنہیں پڑھ کر محسوس ہو کہ انھیں ان کے مرتبہ کے نقاد ملے۔ جو کتابیں سامنے آئی ہیں انھیں پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ نقادوں نے اپنا اُلوسیدھا کیا ہے۔ یعنی شاعر کا حق ادا کیے بغیر اپنی تنقید کا لوہا منوانے کی کوشش کی ہے۔ یہ عموماً وہ لوگ ہوتے ہیں جو ادب کے پُر شوق قاری بنے بغیر پُر مشقت نقاد بن جاتے ہیں۔ ان کی تنقیدوں میں علم اور اکسپرٹائز بھی ہوتی ہے اور محنت اور مشقت بھی لیکن وہ بصیرت نہیں ہوتی جو نقاد کو ادب کے باشعور اور باذوق مطالعہ کے ذریعہ حاصل ہوتی ہے۔ ان کے مضامین غیر تخلیقی اور غیر تخلیقی ہوتے ہیں۔ عظیم تنقیدوں میں تخیل، تخلیق اور بصیرت کا ایک دھارا ہوتا ہے جس کا سرچشمہ شعر و ادب کا پُر کیف مطالعہ رہا ہے۔ تنقید کا یہی تخلیقی اور وجدانی جوہر خشک عالموں اور بے جان مدزسوں کو اپنی طرف لپکاتا ہے، لیکن یہ جوہر اس وقت تک ہاتھ نہیں آتا جب تک ادبی تجربہ نشہ بن کر حواس پر نہ چھا جائے، اور اس شیریں دیوانگی کو جنم دے جو قاری کو مدرسہ کی کھنن آلود فصاحت سے باہر نکال کر ادب کی دشت نور دی اور آوارگی کی وہ بے پایاں تمنا عطا کرے جس کی تشنگی کبھی بجھنے نہ پائے۔ ڈاکٹریٹ کے مقالوں اور مدزسانہ مضامین میں انھی کھلی فضاؤں کی روشنی اور خوشبو نہیں ہوتی۔ ازکار رفتہ علوم اور علم بیان کی بوسیدہ کتابوں کی نم آلود روہانسی باس ہوتی ہے۔

ایک بات یہ بھی کہی جاتی ہے کہ نقادوں نے اپنی اوٹ پٹانگ تنقیدوں اور نظریات کے ذریعہ تخلیقی فنکاروں کو یا تو بانجھ کیا ہے یا گمراہ۔ بے شک نظریات کا اثر لکھنے والوں پر پڑتا ہے لیکن عموماً فنکار لکھنے کے گر نقادوں سے نہیں بلکہ دوسرے بڑے فنکاروں کے مطالعہ کے ذریعہ ہی سیکھتا ہے۔ اسی لیے لکھنے والے کے لیے بھی ادب کا قاری ہونا بہت ضروری ہے۔ فنکار قاری کی کوکھ سے ہی پیدا ہوتا ہے اور نقاد قاری ہی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ ہمارے یہاں مصیبت یہ ہوئی ہے کہ جیسے ہی لکھنے لکھانے کا کاروبار چل پڑتا ہے تو کیا فنکار اور کیا نقاد دونوں ادب پڑھنا چھوڑ دیتے ہیں۔ نتیجہ ایسا

ادب اور تنقید میں ہیں جو ناخواندہ لوگوں کے لیے عموماً نیم خواندہ لوگ سمجھتے ہیں۔ ایک باشعور نقاد ایسی میڈیو کرینی کے ساتھ کبھی سمجھوتہ نہیں کرتا۔ وہ ہمیشہ حسن و خوبی پر اصرار کرتا ہے۔ نئے لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی کے تحت وہ خام کار لکھنے والوں کی تعریف نہیں کرتا۔ ایسا کرنے سے ادب کی پرکھ کے معیار بدل جاتے ہیں اور ادبی تصورات کی مستحکم فہمیوں میں شکاف پڑ جاتے ہیں۔ حوصلہ مند لکھنے والوں کا دل آتا ہوا ہونا چاہیے کہ وہ ان پر ایمان داری سے کی گئی تنقید کو برداشت کر سکیں۔ ذہکار خود اپنے فن کا ناقد ہوتا ہے اسی لیے وہ خود نقد کی بات سمجھتا ہے۔ اوسط درجہ کے لکھنے والوں کا تنقید کی شعور بھی اوسط درجہ کا ہوتا ہے۔ اسی لیے یا تو وہ نقد پر جھنجھلاتے ہیں یا اس کے نظریات کی اندھی پیروی کرتے ہیں۔ کمزور ذہن ڈی سے گاگ اور آئیز یہ لوگ کی خطابت کا ثر نور قبول کرتا ہے۔ اسی لیے ایلٹ نے کہا ہے کہ ہر ذہن کو ناقدانہ ہونا چاہیے کہ وہ اشتعال انگیز تصورات کے دھارے میں نہ بہہ جائے۔ عام طور پر نسل پرست، فرقہ پرست جماعتوں، سنگتوں اور سیناؤں کے پیر و پیروی لوگ ہوتے ہیں جن میں خود تنقید کی کامیابی نہیں ہوتا۔ ان کا ضمیر ہی پیروی اور سریدی کی مٹی سے بنا ہوتا ہے۔ آتش بیاں مقرر کی شعلہ افشانی ان کے خیال کو بھڑکاتی ہے اور ان کا ابو کبول اٹھتا ہے۔ ایک مہذب اور متہذبن آدمی کی نشانیاں کچھ اور ہیں۔ وہ بیدار مغز ہوتا ہے، صوم ابدید سے کام لیتا ہے۔ مغلوب ہونے کے خوف کے بغیر وہ بڑے تصورات اور نظریات سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ ذہکار کوئی گود کھلایا بچہ نہیں ہوتا کہ اسے نقاد کے نظریات سے دور چھوٹی موٹی کے پوے کی طرح پروان چڑھایا جائے۔ وہ ذہکار جسے اپنی تخلیقی ضرورتوں کی آگہی میسر ہے وہ اپنی راہ آپ بناتا ہے۔

کیا تنقید کا درجہ تخلیق سے کمتر ہے؟ کیا تنقید تخلیق کی نالیں پر وار ہے؟ کیا نقد و ادب کا ضمیر اہم آدمی ہے؟

سماجیات ہو یا نفسیات، سانیات ہو یا علم الساطیر، علوم کے مختلف شعبوں میں جو کچھ بہترین سوچا گیا ہے، تنقید اسے اپنے اندر سموتی ہے۔ اس معنی میں تنقید جہان افکار ہے جس کی سیاحت ولولہ خیز ثابت ہوتی ہے۔ تنقید ادب کا تذکرہ ہے اور ذہنیار و وصل یار کا لطف رکھتا ہے۔ اسی لیے تنقید شعرو ادب کے شوق کو انگیز کرتی ہے، ذوق کو نکھارتی ہے، اور جذبہ تجسس کو دھاردار بناتی ہے۔ تنقید ماضی کے ادب میں ہماری دلچسپی برقرار

رہتی ہے اور شاعروں کو قمر فراموش کاری میں گرنے سے محفوظ رکھتی ہے۔ قدیم شعر میں فن اور معنی کی نئی جہات دریافت کر کے ان پر جمی ہوئی فرسودہ گی کی گرد و در کرتی ہے اور انہیں ایک نئی تازگی اور توانائی عطا کرتی ہے۔ ادب خلوت کا مشغلہ ہے لیکن قاری کے ذہن میں مٹھلیں برہم کرتا ہے۔ تنقید ادب کی بزم آرائی ہے، ان محفلوں اور ہنگاموں کا بیان جو قاری کے ذہن میں برپا ہوتے رہتے ہیں۔ تنقید وہ سرور لہراں ہے جو منہ پر فاش کیا جاتا ہے، وہ عطا ہے جو راز کی صورت رازدانوں کو سنایا جاتا ہے۔ تنقید تخیل کی تخلیق کردہ چوہ گری کی سیر ہے، جہان افکار کی سیاحت ہے، ماضی کے گھنڈروں میں اندو تہ بات کی تلاش ہے، شعر کی مئے دو آتش کی سرشاری اور سرمستی کا بیان ہے۔

لفظ کی کسوٹی زبان فی پر کھ اور معنی کا پیمانہ ہے۔ تنقید سے ادب میں گفتگو کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور ہر قاری اپنی پسند، اپنے تجربہ اور اپنے مطالعہ کا زندگی بن جائے۔ تنقید رابطہ ہے قاری اور قاری کے بیچ، قاری اور فنکار کے بیچ اور نقاد اور فنکار کے درمیان۔ اپنی آخری شکل میں تنقید گفتگو ہے۔ اہل علم کی اہل علم سے، اہل دل کی دل سے، خوش طبعی ہے یاروں کے بیچ۔ بے تخیلی ہے احباب کے درمیان، بحث و تکرار ہے ہم مشربوں سے، چینا چینی ہے مخالفوں سے، ہتھکڑ اور ٹھٹھول ہے حریفوں سے، آپ کچھ بھی کہیے، ادب میں ہنگامہ آرائی، چہل پہل اور گرمائی کی پہچان تنقید کے مزارتوں پر قائم ہے۔

حاصل کلام یہ کہ تنقید تخلیق کی نالین بردار نہیں بلکہ سرگاب، ہم جھیس اور ہم سخن ہے۔ وہ تخلیق کی روح کی گہرائیوں میں اترتی ہے اور اس کے نہشت اسرار بے نقاب کرتی ہے۔ وہ اس کی ہر دھڑکن کو سنتی ہے، لطیف سے لطیف لہر زشوں کو محسوس کرتی ہے۔ اور عظیم ترین ذاتوں میں اس کے ساتھ محو پرواز ہوتی ہے۔ تنقید تخلیق کے اُزن کھولے کا پایہ پکڑ کر عظیم تخیل کے اندر لوک کی سیاحت کرتی ہے۔ اسی لیے بڑے فنکاروں کے نقاد بھی بڑے ہوتے ہیں۔ شکسپیئر، دستوویسکی، فلاہیر اور ایلٹ کے نقادوں کا فکر، علم، بصیرت اور ظرف نگاہی کا تجربہ شکسپیئر کے دراموں اور ایلٹ کی شاعری کے تجربہ سے مختلف ہے، لیکن کم ہوش رہا، فکر انگیز اور بصیرت افروز ثابت نہیں ہوتا۔ بے شک تخلیق تجربہ حسن ہے جو تنقید نہیں ہوتی۔ تخلیق کا تجربہ جمالیاتی ہے، تنقید کا دانشورانہ۔ لیکن خیال کا بھی اپنا حسن ہوتا ہے اور اظہار خیال کا بھی۔ دونوں مل کر تنقید کو وہ حسن اور شائستگی عطا کرتے ہیں جو عموماً خشک مکتبی اور مدترسانہ کتابوں میں نہیں ہوتی۔ تنقید چونکہ عظیم فن

پاروں اور فنکاروں سے تعلق رکھتی ہے اس لیے ان کے متعلق خیال آرائی کا اپنا ایک حسن ہوتا ہے جو اپنا حسن بیان لے کر آتا ہے۔

بے شک نقاد کو وہ بلند مقام حاصل نہیں ہوتا جو مثلاً غالب اور اقبال جیسے تخلیقی فنکاروں کو ملتا ہے۔ لیکن غالب اور اقبال کے مقابلہ میں ان ہزار باشاعروں کی بھی کیا اہمیت ہے جن کے دیوان قعر فراموشی میں پڑے ہوئے ہیں۔ انھیں تو یہ تسکین بھی حاصل نہیں جو نقاد کو حاصل ہوتی ہے کہ غالب اور اقبال کا مطالعہ کرنے والے لوگ اپنی مشکلات کو دور کرنے کے لیے یا شاعری کی تحسین و تنقید کی خاطر یا ان کے خیالات اور تصورات کی گہرائیوں کا شعور حاصل کرنے کے لیے ان تنقیدوں کو بھی ضرور پڑھیں گے جو تعمق نگاہ، وسیع مطالعہ اور طویل عرصہ پر پھیلی ہوئی دانشورانہ ریاضت کا ثمر ہے۔ ادب کا مطالعہ نہ تو مشاعرے کی آہ اور واہ ہے نہ ریل گاڑی میں ناول کا پڑھنا۔ مطالعہ ذہن کی اعلیٰ ترین سرگرمی ہونے کے سبب حرکی اور جدائیاتی ہے، فکر انگیز، بصیرت افروز اور معلومات افزا ہے۔ اسی لیے مطالعہ ایک مفکرانہ اور ناقدانہ عمل ہے۔ ایک نہیں ہزار ہا پہلو ہیں غالب کی زندگی، شخصیت اور شاعری کے جو زندگی بھر غالب کے پرستار کو رشتہ شوق میں باندھے رکھتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ آپ نے دیوان غالب کو دو چار بار پڑھ لیا تو چھٹی ہو گئی۔ اسے تو آدمی زندگی بھر پڑھتا رہتا ہے اور ان مضامین اور کتابوں کو بھی جو لگاتار اس پر لکھی جاتی ہیں کیونکہ ہر نسل اور ہر ذہن اپنے میان طبع کے مطابق غالب کی نئی جہات اور نئی پہنائیوں کا انکشاف کرتا ہے۔ دیوان غالب وہ سورج ہے جس کے ارد گرد غالبیات کے تابناک سیارے گھوم رہے ہیں اور یہ پورا سورج منڈل غالب کے پرستار کی ذہنی فضاؤں میں مدام محو سفر رہتا ہے۔ لگ بھگ یہی عالم تمام بڑے فنکاروں کا ہے۔ فنکار آتا تو ہے تنہا درویش کی مانند اور دل کے کواڑ پر دستک دیتا ہے۔ لیکن خانہ دل میں براجمان ہوتے ہی وزو درویشانہ جلوس شاہانہ میں بدل جاتا ہے۔ تخیلات کے جہاز فانوس روشن ہو جاتے ہیں اور جلیسوں کی افکار و آرا سے سقف و بام گونج اٹھتے ہیں۔ اعلیٰ تنقیدی کارناموں کی چمک تو ہمیشہ قائم رہتی ہے لیکن وہ تنقیدیں جو فرسودہ اور ازکار رفتہ ہو جاتی ہیں وہ بھی بجھے ہوئے ستاروں کی مانند اپنی Orbit میں حرکت کرتی رہتی ہیں اور غالب کی شعری کائنات کا سیاح اس پر بھی ایک نگاہ شوق ڈال لیتا ہے کہ اس بجھے ستارے پر بھی ایک بڑے فنکار کے تخیل کی روشنی کی

جھوٹ پڑی تھی۔

وہ جو بزمِ خود خود کو تخلیقی فنکار سمجھتے ہیں انھیں جاننا چاہیے کہ معمولی اشعار اور افسانے ان ذرات کی مانند ہیں جو خلا میں روشن ہوئے بغیر ہی معدوم ہو جاتے ہیں۔ مالک رام نے غالب کے کتنے شاگردوں اور ان کے کلام کا کھوج لگایا ہے۔ وہ لوگ تو غالب کے سورج منڈل کا اتنا بھی حصہ نہیں جتنے کہ خود مالک رام ہیں۔ کون ہے جس نے ان شاعروں کے کلام کا سرسری مطالعہ بھی کیا ہو۔ جبکہ مالک رام نے جو لفظ بھی غالب کے متعلق لکھا وہ غالب کے چاہنے والوں کی آنکھ کا سرمہ بنا۔

تخلیق معجزہ ہوتی ہے، تنقید نہیں ہوتی۔ لیکن آرٹ کے معجزے جانوں کو نہیں دکھائے جاتے کہ انھیں تو شعبہ دہ سے بھی خیرہ کیا جاسکتا ہے۔ ادب اسی معنی میں نوک لٹریچر سے زیادہ سوسفسطائی ہوتا ہے۔ وہ اپنے مقابل ایک ذہین ادراک، استعلاق اور سوچتا ہوا ذہن چاہتا ہے۔ یہ ذہن اس قاری کا ہوتا ہے جو پیشہ ور نقاد نہ ہونے کے باوجود صف نقد و نظر کی صلاحیت سے متصف ہوتا ہے۔ دوسروں کے لیے مقبول عام لٹریچر کا نشہ کافی ہے۔ تنقید معجزہ نہیں ہوتی لیکن معجزوں کی شاہد اور رمز شناس ہوتی ہے۔ تخلیق تنقید کی حاجت مند نہیں ہوتی لیکن وہ سخن شناسوں کی جنت کی بجائے سخن شناسوں کے عذاب و آتش کی فضا میں جینا پسند کرتی ہے۔

تنقید تخلیق کے حضور منکسر اور حلیم ہوتی ہے کیونکہ وہ آرٹ کے جادو کو پہچانتی ہے۔ تخلیق فطری طور پر تنقید کی حرف گیری کو پسند نہیں کرتی۔ تخلیقی فنکار کے نزدیک نقاد وہ آدمی ہے جو بطور فنکار کے ناکام ہوا ہے اور اس لیے پیشہ نقد اختیار کیا ہے۔ نقاد شاہی حرم کا وہ خواجہ سرا ہے جو اختلاط کے سبب گر جاتا ہے لیکن خود کچھ کر نہیں سکتا۔ دراصل تنقید اس وقت تک دل آزاری سے بچ نہیں سکتی جب تک وہ مدح و تحسین کو اپنا شعار نہ بنائے لیکن اس صورت میں نقاد نیلام کرنے والا بن جاتا ہے جو ہر چیز کی تعریف کرتا ہے اور فنکاروں کو بھی وہ نقاد پسند نہیں آتا جو سب کے لیے ایک سی باتیں ایک سی زبان میں کرتا ہے اور گھوڑوں اور گدھوں کو ایک ہی لاشی سے ہانکتا ہے۔ جو ہر شناسی نہ ہو تو تنقید دو کوڑی کی ہے، اور جو ہر شناسی فطری طور پر مذاق سخن کی شائستگی، بلند جہنمی، انتخابیت، عمدگی اور سوسفسطائیت کو جنم دیتی ہے جو نقاد کی شخصیت کو مقبول عام فنکاروں کے مقابلہ میں نسبتاً کم دل پسند بناتی ہے۔ صرف خلوص اور اپنی ذات سے ایمان داری ہی نقاد کو نجات دہکتی ہے۔

دل آزاری، احساس برتری، عالمانہ پندار، حقارت، چڑچڑے پن اور اکڑنوں سے بچا سکتی ہے۔ اور اپنی ذات سے ایمان داری کا مطلب ہے اپنے اندر اس قاری کو زندہ رکھنا جو آرٹ کی جادوگری کا تماشہ بچے کی حیرت زدہ آنکھ سے گرتا ہے۔ مختصر یہ کہ یہ نوع کے پورے احترام کرتا ہے۔ پوز چاہے علمیت کا ہو یا اسپرٹانز کا۔

تنقید کے برعکس شعر و ادب کی دنیا میں معمولی تخلیق بھی اعلیٰ تخلیق کے سامنے پختہ ہوتی ہے کیونکہ وہ اپنے شعبہ کے کو بھی آرٹ کا معجزہ سمجھتی ہے۔ ادب کی سر زمین میں ہر نابالغ گزار ہونے کے فریب میں مبتلا ہے اور مشاعروں اور فلموں کی مقبولیت اس کی خود غرضی میں اضافہ کرتی ہے۔ تنقید جب یہ فریب کھانے سے انکار کرتی ہے تو وہ بھلا تا ہے اور کہتا ہے کہ بہر صورت تخلیق تنقید سے افضل ہے۔ بے شک ہے لیکن اس سے یہ کہاں لازم آتا ہے کہ ایک معمولی نظم، ناول یا افسانہ ایک غیر معمولی تنقید کی تحریر پر فضیلت رکھتا ہو۔ ان ہزار ہا شاعروں کے دیوان کہاں ہیں جن کے نام ہم تذکروں میں پڑھتے ہیں۔ اور ایک مقدمہ شعر و شاعری ہے جس نے ہزاروں ذہنوں کو جلا بخشی۔ تنقید ہو یا تخلیق اس میں دیکھا تو یہی جاتا ہے کہ کون سے ذہن کی کار فرمائی ہے۔ فنی تخلیق غیر معمولی فنی قوت کی متقاضی ہوتی ہے جو میسر نہ آئے تو افسانہ ہو یا نظم اس ہوائی جہاز کی مانند ہے جو زن وے پر دوڑتا ہے لیکن اڑ نہیں پاتا۔ اڑان نہ بھرے تو ہوائی جہاز اور نیل گاڑی میں کیا فرق رہ جاتا ہے۔ بہت سے ناول اور افسانے ہیں جن میں پلاٹ، کردار، واقعہ نگاری، زبان کی پاشنی اور بہت سا مہرچ مسالہ ہوتا ہے، لیکن ناکام رہتے ہیں کیونکہ دوڑتے ہیں لیکن ٹیک آف نہیں کرتے۔ اگر اڑان بھرتے بھی ہیں تو ٹوٹ کر پاش پاش ہو جاتے ہیں کیونکہ ہوائی جہاز معمولی سا تکنیکی سقم بھی برداشت نہیں کر پاتا۔

تنقید اس معاملے میں نیل گاڑی ہی کی مانند سخت جان ہے۔ اول تو اسے ہوائی جہاز ہونے کا دعویٰ نہیں۔ وہ اپنی چکر پھر چال چلتی رہتی ہے۔ دیکھا کہ فکر کے گڑھے میں پیریا پھنس گیا ہے تو دو چار فلسفیوں کو بلا لیا کہ لگاؤ دھکا۔ نظریہ کی لاش بھاری ہو گئی ہے تو دو چار نقادوں کو کندھا دینے کے لیے آواز دے دی۔ پانچ دس اشعار کو نخل غیارہ مچانے والے چھو کروں کی طرح جمع کر لیا اور ان کے شور شرابے میں شاعر کا جلوہ نیل گاڑانہ آگے بڑھ گیا۔

تحقیق چونکہ ایک اکائی ہوتی ہے، ہستی وحدت کی متقاضی اور فوکارانہ تخیل کی ہویا، اس لیے ایٹاکے خفی اور دھٹاکے جی جیسی چھوٹی مولی یہاریاں بھی اس کے لیے مہلک ثابت ہوتی ہیں۔ تنقید اس معاملہ میں کافی مضبوط کاغذ کی ہے۔ بڑی بڑی یہاریاں کو جھیل جاتی ہے۔ اس کی طبعی یہاری حقیقت النفسی ہے جس میں گہنے اور چھنے والوں کا سانس چھوٹا رہتا ہے۔ لیکن حقیقت النفسی میں آدمی جیتا بہت ہے۔ نقاد اگر اپنی کتاب میں مرجھاتا ہے تو دوسرے نقادوں کی کتاب میں زندہ رہتا ہے کیونکہ اس کا فکر نقادوں کو بہ بڑی منجھور ہوتا ہے۔ پھر اختلاف رائے نہ ہو تو تنقید ایک ایسا آئینہ ہے جس میں دردش سب کرتے ہیں کشتی کوئی نہیں لڑتا اور کشتی نہ ہو تو طاقت کا اندازہ نہیں ہو سکتا۔ طاقتور نقاد نقادوں سے لڑتا ہے، کمزور نقاد کمزور شاعروں پر ہرستا ہے۔ طاقتور نقاد کمزور شاعروں کا فخر و اداری سے لڑتا ہے۔ ان پر اس کی کتاب کتبہ ثابت ہوتی ہے۔ ادب میں مرجھاتے ہیں لیکن ان کتابوں میں زندہ رہتے ہیں جو انھیں حیات جاوداں بخشنے کے کام میں خود جاں بحق ہو گئیں۔

تحقیق کی دنیا میں معمولی صلاحیت کے لوگ معمولی رہتے ہیں۔ فوکارانہ محض الہام و وجدان نہیں بلکہ جگر کاوی اور عرق ریزی بھی ہے، لیکن تخلیقی صلاحیت نہ ہو تو عرق ریزی رائیگاں ہے۔ تنقید میں الہام و وجدان جیسی کوئی چیز ہے تو وہ ہسیرت ہے جو بجی کے آوندے کی طرح نقاد پر فن پارے کی معنویت اور فنی رموز منکشف کر دیتی ہے، لیکن ہسیرت کا یہ کوئٹا انھیں گھٹا گھٹاؤں میں لپکتا ہے جو جگر کاوی میں ڈوبے ہوئے نقاد کے خون گرم سے اٹھتی ہیں۔ ہسیرت کے بغیر تنقید بھی رائیگاں ہے لیکن کوئٹا لپکے یا نہ لپکے، گھٹا گھٹاؤں کا اپنا ایک لطف ہے۔ خصو صاحب پریوں سے علم کی پھوار پر سنے گئے تو ذہن سیراب ہوتا ہے۔ فوکارانہ زندگی کے مشاہدے کو تخیل کے ذریعہ ایک فوکارانہ تجربہ میں بدل دیتا ہے اور اس تجربہ میں زندگی کی حقیقت بھی ہوتی ہے، فوکارانہ ہسیرت بھی اور آرٹ کا حسن بھی۔ نقاد ادب کے مطالعہ کو اپنے علم و دانش کے ذریعہ ایک ناقدانہ تجربہ میں بدلتا ہے اور اس تجربہ میں نقاد کا علم، ہسیرت اور ذہانت فن پارے کی معنویت اور حسن کاری کی کسوٹی بنتی ہے۔ فوکار کے لیے زندگی کا مشاہدہ ضروری ہے اور وہ آنکھ بھی جو ہر رنگ میں وا ہو جاتی ہے لیکن فوکار مشاہدے اور تجربہ کی کمی کو اپنے تخیل کی طاقت سے پورا کر سکتا ہے۔ جتنے تجربات اور مشاہدات شکیبہ

کے دراموں، انسانی کے ناولوں اور چیخوف اور موپاساں کے افسانوں میں بیان ہوئے ہیں انہیں حقیقی زندگی میں حاصل کرنے کے لیے فنکاروں کو سات جنم لینے پڑیں۔ نقاد کے پاس تخلیقی تخیل کی یہ قوت نہیں ہوتی اور اگر ہو بھی تو اس کے کام نہیں آتی یہ قوت وہ فن پارے کے فریم ورک میں قید ہوتا ہے۔ اسے وہی دیکھنا اور سمجھنا ہوتا ہے جو فن پارے میں موجود ہوتا ہے۔ اگر اسے کرداروں کا مقابلہ کرنا ہوتا ہے تو دوسرے دراموں اور ناولوں کے کرداروں کے ساتھ کرتا ہے، جس کے لیے ضروری ہے کہ اس کا ادب کا مطالعہ وسیع اور ژرف میں ہو۔

فوری تخیل کی سحر آفرینی ہے۔ شعروادب کی دنیا میں جادووی جو سر پر چڑھ کر بولے اور نہ شمع دہے، کرتب ہے، باتھ کی پالائی ہے۔ تنقید خلیں کرشمہ سادگی کی دعویدار نہیں تو تخلیق کے ساتھ اس کا مقابلہ ہے معنی ہے، تخلیق کے ساتھ اس کا رشتہ دیکھنا چاہیے اور یہ رشتہ تحسین، تفسیر، پرکھ اور دریافت کا ہے۔ تخلیق کا میاں کام ہوتی ہے تو دریافت برد ہوتی ہے اور بچنے کے لیے نقادوں کی طرف باتھ پانہ دیتی ہے۔ نقاد — ادب کا وہ چہرہ جو علم کی انگلی پسنے لکھ رہا ہے کی ایک ٹانگ پر کھڑا اس قیصر کی آنکھ کے کھنکھانے کا منتظر ہے جو نا شاک کے قودے میں دماوند دیکھتی ہے، ایک آکا اس کی طرف پھینک دیتا ہے۔ آدبے کو تنگ کا سہارا سے مزید آدب ہے۔ تخلیق جب آدب ہے تو تنقید کو بھی اپنے ساتھ لے آدب ہے، جو دنیا کے ادب کو نفس و خاشاک سے پاک رکھنے کا قدرت کا اپنا طریقہ ہے۔

تنقید پر بڑی ذمہ داری آدب کی ہے جب اسے باصلاحیت، کم صلاحیت اور بے صلاحیت لکھنے والوں کے درمیان تمیز کرنی پڑتی ہے۔ اس میں وہ ہمیشہ کامیاب نہیں ہوتی کیونکہ مذاق سلیم کا معاملہ جینس اور بھاگوت کے بیچ فرق کرنے کا نہیں بلکہ نفیس ترین انجور کی شراب کو نوک زبان سے چکھ کر اس کی کشید اور کیفیت متعین کرنے اور اسے دوسری دو آتشہ اور سرد آتش سے تمیز کرنے کا ہے۔ تنقید ظہر، انوشی سے پرہیز کرتی ہے کیونکہ اس سے زبان کا احساس کند ہوتا ہے۔ لیکن اب کے انجور کی کاشت ہی میں خرابی آگئی ہے، پتہ نہیں شاید اس آسمان کے سبب جو علامات اور مساطیہ کے ملفوظوں سے تیار ہوئی ہے۔ وہ جرعات ادب جو سامنے آرہے ہیں اور جنہیں نوک زبان سے چھوئے بغیر ناک بند کیے بر اور است گلے میں اندھیلنا پڑتا ہے وہ سرور کم اور درد سر زیادہ دیتے ہیں۔ ان پر

نقد کی تنقیدیں پڑھ کر دوسرے تو اور ہو جاتا ہے لیکن دنیا سے دل اچھٹ ہو جاتا ہے۔ کیا
 نامہ داس دنیا میں رہنے کا جس میں آنکھوں کو کچھ دیکھ سکتی ہے زبان اسے سمجھاتی ہے۔
 کیا تنقید مسیحائے نفسی کی اموہیہ رہے "کیا اس کی شان و تقبیر، معنی آفرینی، تفسیر و
 تعریف سے مراد شعر ہی لکھتے ہیں؟ اگر تنقید کے پاس یہ طاقت ہے تو کلیات میں جو اور سر
 و سر کلمتوں کے ساتھ لفظ و لفظی معنی و نظر پیش کرتا ہے، چھوڑوں سے کھینچ کر رہنا
 شاداب و مری بن جائے۔ پھر تو وہ نثر و نثر اور شعر اور نثر و نثر کے چھوٹے بڑے
 قباحتوں میں خواب بہر کی غینہ سو رہے ہیں، جاگ انھیں اور ان کے ہاتھ میں ان کا گتہ
 ایسی کتاب بن جائے جس کی ہر غزل کا ہر شعر کو شہ و امن دل کی شد کہ جائے جاست کا
 منظر پیش کرے۔ آج کل جس دھڑلہ انداز میں افسانوں کے تجزیے ہو رہے ہیں وہ
 بھی نقد کی مسیحائے نفسی کے بھر مری شہادت دیتے ہیں۔ تمام افسانہ کے منہ سے منہ بھرا ہے
 دہنیتے ہوئے اس میں سانس بھر رہا ہے، اس کے سینہ پر گھونٹے مار رہا ہے تاکہ افسانہ کا
 قلب جو پیرا ہوئے ہی بند ہو گیا تھا نقد کی نفسائے نفسی سے پھر سے حرکت میں آجائے۔
 مسیحائی کے روپ میں بھی تمام کو احتیاط لازم ہے کہ اکثر جان ناکواں و مسمیٰ بھی بڑا اشت
 نہیں کر پاتی۔

لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ تمام سرف مقدر لوگوں پر لکھا کرے۔ مقتدر
 لوگوں کو اس کی تنقید کی ضرورت نہیں کہ وہ تو اپنا لوہا منوا چکے۔ وہ ابھرتے ہوئے ناکار
 بن چکے ہیں آئینہ فن ایک الف بیش نہیں اس کی قوجہ کے زیادہ مستحق ہیں کہ عام سب
 تو بھی کا شکار ہونے سے انھیں ہمدردانہ تنقید بچا سکتی ہے۔ لیکن یہاں بھی تنقید کو تنقید
 ہی رہنا چاہیے جو بے جا تعریف اور بڑے کو ہوانہ گراں ثابت کرنے سے مختلف مزاج کی
 خاص ہوئی ہے۔ نااہلوں پر لکھنا تنقید نہیں کیونکہ تنقید کا پہلا کام تو اہلیت اور صلاحیت کی
 شناخت ہی ہے۔ شناخت کے بعد اس کی نمبداشت اور پرورش ہے جو پھر ایک ناقدانہ
 عمل ہے جس میں سر پرستی اور سرزنش باہم بیوستہ ہوتے ہیں۔

سرزنش کا مطلب معائب بیان کرنا نہیں ہے۔ دراصل ہماری شاعری نے زبان و
 بیان کی اغاظ اور معائب کی گرفت کرنے والی تنقید کی جو روایت قائم کی ہے اس نے
 سرزنش کو عیب جوئی کے مترادف بنا دیا ہے، حالانکہ سرزنش کا مطلب ہے نیکار کو وسیع تر
 معنی میں آداب فن کی طرف متوجہ کرنا۔ اس کے تخلیقی تخیل کے لیے الامداد جو ناکاہوں

کی نشاندہی کرنا، اسے یہ بتانا کہ اندرین حالات اس کے فن کو موضوع اور ہیئت کی تکامل میں، سہل الگاری اور سخن کے کون سے خدشات درپیش ہیں اور کیوں؟

بعد رون ظہور پر کوتاہیوں اور کمزوریوں کا بیان جو صلہ شعلنی نہیں ہے۔ جو صلہ افروانی کے اقتدار کے تحت کمزوریوں اور کوتاہیوں سے چشم پوشی تنقید کے فرائض منصبی کی ادائیگی سے لرزے کے بمعنی ہے۔ زبان کی انحاط کے بیان میں نقد کی زبان وانی کی نمائش وکار کی قیمت پر ہوتی ہے۔ یہ تنقید ان نقدوں کا منی بھاتا کھاتا ہے جو ذہن کی قیمت پر اپنی قدر منوانا چاہتے ہیں۔ وہ بتانا یہ نہیں چاہتے کہ بڑے سے بڑے شاعر کے یہاں کتنی زبان و بیان کی خطیاں ہوتی ہیں بلکہ یہ بتاتے ہیں کہ ان کا زبان کا عموماً ان شعر اسے زیادہ مستحکم ہے۔ اور سب یہ شاعر انھیں طبعاً پسند نہ ہوں مثلاً جوش ان کے نزدیک گھٹا اور فراقی روایت سے بیگانہ اور فتنش سیاسی و امرے کا اسیر ہو تو انھیں خاک بسر کر کے نمودار ہر امر و کرے کا تنقید ایک ناگوار ہتھ کنڈا بن جاتی ہے۔ اسی لیے بت پرستی اور بت شعلنی تنقید کو رائے نہیں آتے۔ دونوں میں نقد اپنی ہی شخصیت کا زندانی ہے، آرتی اسارت وقت اور نہ چلاتے وقت تو جب اپنی ہی طرف کھینچتا ہے جبکہ تنقید میں نقد اپنی شخصیت و وکار میں فنا کر رہا ہے کیونکہ نقد اس شخص کی مانند ہے جو گھٹن میں فنا ہو کر اپنی روشنی پاتا ہے۔

تنقید چاہتی ہے کہ اسے فن پارے کے حسن کار اور معلوم ہو جائے لیکن حسن چوتھ اپنی فطرت ہی میں پراسرار ہے اس لیے راز رازی رہتا ہے۔ دنیا کی ہر زبان میں فن شعر کے اصول اور قواعد پر مشتمل علوم کی ایک تاریخ ہوتی ہے، لیکن ان علوم کے ماہرین نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ شعر کے حسن کار اور آہنگ میں ہے یا معنی میں یا ردیف و قافیہ یا صنائع لفظی یا معنوی میں ہے۔ ان اجزاء کا حسین استعمال محاسن شعری کا سبب ہو سکتا ہے اور کوئی ایک خوبی حسن شعر کا سبب بھی ہو سکتی ہے لیکن کئی حیثیت سے شعر کا حسن اس کے تمام اوصاف کا مجموعہ بھی ہو گا اور ہمیشہ ان اوصاف سے کچھ نہ کچھ زیادہ ہو گا۔ یہ کچھ نہ کچھ زیادہ ہی وہ حاسمی کیفیت ہے جو ماورائے سخن رہتی ہے۔ جو کچھ سخن میں ہے وہ بیان کیا جا سکتا ہے لیکن جو ماورائے سخن ہے اسے محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن بیان نہیں کیا جا سکتا۔ یہ وہ بحر ہے جو تنقید کو فن پارے کے حسن کے حضور شوخ چشتی اور گستاخانہ اور اگلیہ کی بجائے نظارگی کے آداب سکھاتا ہے۔ جدید تنقید کا یہ دعویٰ کہ اسے حسن شعر

کار از لفظ کے آہنگ یا اس کے جد لیاتی استعمال میں مل گیا ہے نقاد گو داناسے راز کا اسٹج دینے کی ایسی دلیل ان کوشش ہے جس کی تنقید کبھی دعویدار نہیں رہی۔

سمجھ دار نقاد وہ ہے کہ اگر اسے کسی علم میں مہارت ہے تو وہ اس مہارت کا استعمال تنقید کو وسعت اور گہرائی عطا کرنے میں کرے گا نہ کہ اپنی اس مہارت کو واحد یا حتمی یا مطلق طریقہ کار کے طور پر پیش کرے گا۔ لسانیاتی اور صوتیاتی تنقید کے خلاف جو ہمارے یہاں بعض حلقوں میں شدید رد عمل پیدا ہوا وہ اسی سبب سے تھا کہ اس تنقید نے یہ باور کرانے کی کوشش کی کہ دور جدید میں شعریات کی بوطیقا اسی کے بتائے ہوئے اصولوں کے مطابق متعین ہوگی اور اسی کے طریقہ کار کے ذریعہ شاعری کے جوہر تک رسائی ممکن ہوگی اور صرف اسی کا نظام تنقید صائب ہے باقی جو کچھ ہے نثری صحافت اور نفاذی ہے۔ اس مقصد کے لیے جدید تنقید نے معنی، موضوع، خیال، اور شعری مقروف کو پانچ اعتبار سے خارج کیا اور الفاظ اور اصوات اور الفظی اسما کات کا ایسا جھمیل اکھڑا کیا گویا لفظ کی بنیادی روح شاعری کا پہلا اور آخری ذریعہ ہے۔ ناول اور افسانہ کی تنقید میں بھی زبان اور اسلوب، استعارہ اور اسطورہ پر اتنا زور دیا گیا کہ کہانی کردار، پلاٹ، واقعہ نگاری، نفسیات، سماجیات، اخلاقیات اور نقطہ نظر کو موضوع بحث بنانے والا نقاد خود کو دقتیانوس کے زمانہ کا سمجھنے لگا۔ ان لوگوں کا طنطنہ ایسا تھا کہ ہزاروں سال سے تنقید شاعری کے جس راز کو پانے میں کوشاں تھی، گویا وہ اب ان کے ہاتھ لگ گیا ہے۔ چنانچہ ان کے بعد کوئی یہ سوال نہیں پوچھے گا کہ شاعری اپنا جادو کیسے پیدا کرتی ہے۔ اس کا جواب ہے الفاظ کے ذریعہ، اصوات کے ذریعہ، الفظوں کے اسما کات کے ذریعہ۔ کاش ایسا ہو تا، لیکن جیسا کہ گیان چند نے اپنے نہایت ہی بصیرت افروز مضامین میں مسعود حسین خان سے اختلاف کرتے ہوئے بتایا ہے کہ شاعری میں جن حروف سے سخت اور کھردرا آہنگ پیدا کیا جاتا ہے۔ انہی سے نرم اور سبک آہنگ بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ ہندو اصوات کی بنا پر ایسے کوئی اہل اصول نہیں بنائے جاسکتے جن کی بنا پر حسن شعر کا حتمی حکم لگایا جاسکے۔ اگر صوتیاتی تنقید اپنا دائرہ آہنگ شعر کے مطالعہ تک محدود رکھتی تو کوئی مضائقہ نہیں تھا، لیکن جب وہ اپنے طریقہ کار کے متعلق یہ دعوے کرنے لگی کہ اس کے ذریعہ اور صرف اسی کے ذریعہ حسن شعر کے مرتبہ راز کو کھولا جاسکتا ہے تو اس سے رنجش اس سبب سے پیدا ہوئی کہ بے شک آہنگ شعر کی سحر آفرینی کے نرم قائل تھے لیکن ساتھ ہی یہ بھی

محسوس کرتے تھے کہ فن پارہ آوازوں کا اثر ام نہیں ہے بلکہ معنوی حسن بھی رکھتا ہے۔ اسی پہلو اور خیال کا اظہار بھی ہے، مکی پیچیدہ و تجربہ کا بیان بھی ہے، استعاروں کی نقش گری، علامتوں کی ذرائع اور اقسامیوں کا نگار خانہ بھی ہے۔ چنانچہ صوتیاتی تنقید کے چارے اور اسماعیل نے بن سکے جو شعری ظہومات کا راز پائیں۔

حقیقت یہ ہے کہ فن شاعری میں جو چیز سائنس کے قریب تھی وہ اس کا مرادنی نظام تھا۔ لفظ چونکہ نقش آواز نہیں بلکہ معنویاتی تعلقات کا حامل بھی ہے اس لیے الفاظ کی صوتیات کی بنا پر شعر کے آئینہ کا مطالعہ سائنسی قطعیت کے ساتھ ممکن نہیں۔ معنی کی غیر قطعیت نے جو ساختیات میں وال اور مدلول کے تصورات کی صورت میں سامنے آئے، تنقید میں سائنسی قطعیت کے امکانات پر پانی پھیر دیا۔ آرٹ سائنس اسی لیے نہیں کہ اس میں کسی چیز کا ثابت کرنا ممکن نہیں۔ تسمین و تنہیم کا پورا تعلق ذوق لطیف سے ہے۔ تنقید کے پاس ایسی کوئی سہولت نہیں جس پر گھرے حوصلے کی پرکھ ہو جائے۔ اسی لیے تنقید رائے سے سہلی ہے، اس پر اسرار نہیں کر سکتی اور نہ ہی اسے حتمی فیصلہ میں بدل سکتی ہے۔ تنقید کی سائنسی قطعیت پانے کی تمام کوششیں لا حاصل ثابت ہوئی ہیں۔ آرٹ اگر انجائز ہے تو معجزے کا متذہب نہیں ہوتا۔ آرٹ کی صنعت گری کے تجربہ کے ذریعہ اس کا حسن پانے کی کوشش بالآخر تھکا دینے والی ثابت ہوتی ہے کیونکہ کارگر مگرئی کے ٹیکنیکل بیان میں دلچسپی کا وہ عنصر نہیں ہوتا جو ادب میں منعکس زندگی، انسان اور کائنات کی بصیرت اجاگر کرنے والی فلسفیانہ، انفسیاتی، اور تہذیبی تنقید میں ہوتا ہے۔ نظام ہے افسانہ، ناول اور ڈرامائی تنقید شاعری کی طرح زبان و بیان کی نزاکتوں تک محدود نہیں ہوسکتی بلکہ اس کے دائرے میں بے شمار ایسے مسائل آتے ہیں جن کی تفہیم کے لیے تاریخ، فلسفہ، انفسیات اور سماجیات کا علم بھی ضروری ہے۔ مشرقی تنقید کی پوری روایت زبان و بیان کی غلطیوں اور نزاکتوں تک محدود رہی جبکہ مغربی تنقید میں زبان کی گرفت یا اس کی تسمین کبھی تنقید کا غالب رجحان نہیں رہی۔ مغرب کے اثرات کے سبب ہندوستان کی علاقائی زبانوں میں تنقید کا دامن زبان و بیان تک محدود نہیں رہا۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ تنقید نے جو وسعت حالی اور حالی کے بعد ترقی پسند تحریک، احشام حسین، آل احمد سرور، مسکری اور سلیم احمد کے ذریعہ پائی تھی وہ جدیدیت کے مجبور دار نقادوں کے ہاتھوں سمت سمتا کر زبان کے دائرے تک محدود ہو گئی۔

ہدایت کا پورا میاں ہستی تنقید کی طرف تھا، جو نظم اور افسانہ کے فارم کے جزیرے مطالعہ کے ذریعہ معنی تک پہنچنے کا تھا۔ ظاہر ہے فارم اپنے دامن میں زبان، اسلوب اور آہنگ کو بھی لیے ہوتا ہے۔ متن کا مطالعہ اس مواد کا مطالعہ بھی ہے جو نظم اور افسانہ کے پیچیدہ اندر کچھ کے ذریعہ ایک صورت اختیار کرتا ہے۔ تنقید کا مطالعہ اس طریقہ کار کا مطالعہ ہے جس کے ذریعہ مواد نظم یا افسانہ کے فارم میں ڈھلتا ہے۔

ہستی تنقید اس معنی میں فن کے تمام لوازمات کو دسترس میں لے کر موضوع، مواد اور خیال کی فلسفیانہ نفسیاتی اور سماجی معنویت تک پہنچتی ہے۔ اگر افسانہ، ناول یا ڈرامے کا فارم ہی ٹھیک نہیں، اگر دیگر ان اصناف کے وضعی رشتوں کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتا، اگر وہ کردار کے نقوش ابھار نہیں سکتا، واقعہ نگاری میں ممکنات کا خیال نہیں رکھتا، بات میں حادثات کو ضرورت سے زیادہ رواں دواں ہے، اظہار بیان میں جذباتیت، رشت انگیزی اور رومانیت کا شکار ہو جاتا ہے، تو ظاہر ہے موضوع کی سماجی افادیت اور معنویت دونوں کو زبردستی چھینے گی۔ ہذا ہستی تنقید کے متعلق پھر یہی کہنی یہ غلط فہمی کہ اس کا سروکار صرف حقیقت سے ہوتا ہے لاشعری پر مبنی ہے۔ ہاں اس تنقید کا سماجی و سکولر تقاضا نہیں ہوتا جو زبان و بیان کی نا اہلیوں یا محض اسلوبیات یا صورتیات سے تعلق رکھتی ہیں اور ہم بھانتے ہیں کہ ان اسالیب نقد کے دلدار وہی لوگ رہے ہیں جو ہستی تنقید کو آج ہدف ملامت بنائے ہوئے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ لوگ خود اپنی ہی آکسیر نائز کی حدود سے واقف ہو چکے ہیں۔ وہ جان چکے ہیں کہ زبان اور بیان اور اسلوب کا مطالعہ اور عروض و اصوات کے مطالعہ ہی کی مانند اپنی حدود، اپنی تحکیم اور اپنی اعتبار رکھتا ہے۔ یہ تنقید ماہرانہ اور کارآمد ہونے کے باوجود اس تنقید کی بصیرت اور محنت اور کشادگی کو نہیں پہنچ سکتی جو فن پارے کا کئی حیثیت سے مطالعہ کرتی ہے، آپ کسی بھی کتاب خانہ میں چلے جائیے، جین آسنن کے اسلوب پر پانچ دس کتابیں تو آسانی سے مل جائیں گی کیونکہ وہ بڑی صاحب اسلوب ناول نگار ہے، لیکن ان کتابوں کا پڑھنا ایک عذاب مول لینا ہے۔ وہی اسلوب جو ناول میں جا رہا تھا یہاں اقتباسات کے قلموں میں قصاب کے بغدے سے تلے لہو لہان پڑا ہے۔ اس کے برعکس ایک معمولی سا مضمون جو یہ بتاتا ہے کہ جین آسنن کے کردار جو بظاہر سیدھی سادی گھریلو لڑکیاں ہیں کس قدر پیچیدہ اور منظر و شخصیت کی حامل ہیں، ہمارے لیے بصیرت کا ایک گوند اثبات ہوتا ہے۔ خاطر نشان رہے

کہ ایسے مضامین کردار نگاری میں جین آسن کی زبان، لفظوں کے انتخاب اور اسلوب کی چمکسائی کو حساب میں رکھتے ہیں۔ تنقید میں اسلوبیاتی طریقہ کار ضرور اسی وقت بنتا ہے جب وہ معنی، موضوع اور مواد کے حوالے سے بات کرتا ہے کیونکہ اسلوب معنی سے جڑا ہوتا ہے اور خیال، احساس اور صورت حال اپنا اسلوب پیدا کرتی ہے۔

لیکن اسپر نامہ جہاں تنقید کو ایک علمی وقار بخشی ہے وہیں ٹکٹو کرپسی کی آمریت اور جبروت بھی قائم کرتی ہے۔ وہی چند لوگ ادب کے پارکھ بنتے ہیں اور انھیں کیڑی ٹیپ قائم ہوتی ہے جو شعر کے حقے کرنا جانتے ہیں۔ شعر پھر مدرسہ میں داخل ہوتا ہے اور تنقید مدرسہ بنتی ہے۔ ایسی ٹکٹن آلود فضا سے گھبرا کر آدمی پھر آرٹ کی جاو نگرہی میں پہنچنا چاہتا ہے جہاں وہ چشم حیرت سے ایک بچہ کی مانند تخیل کی نیو ٹلیوں کا مشاہدہ کر سکے۔ لیکن اسلوبیات کا اگا قدم جو ساختیات میں پڑتا ہے وہاں تو عام قاری، عقل عامہ اور معصوم قاری کا کوئی وجود ہی نہیں۔ وہاں تو ادب کا قاری وہی ٹکٹو کرپس ہے جس نے تعبیر و تفسیر معانی کے جملہ حقوق اپنے نام لکھوا لیے ہیں۔

چنانچہ آج تنقید اپنی اس کوشش میں کامیاب ہے کہ وہ ادب کا ایک طاقت ور ادارہ بن جائے۔ آج کے نقاد کے کردار کے سامنے تو شاعر اور افسانہ نگار بے غسلوں کا نوا لگتے ہیں۔ غیر اہم کی کیا بات نقاد تو آج ادب کا سب سے اہم آدمی ہے۔ یہ پھر اکادمی کی آرٹ پر، علم کی تخیل پر، آئیڈیولوجی کی تخلیق پر اور اسٹیمپلشمنٹ کی کلچر پر فتح ہے۔ اور دلچسپ بات یہ ہے کہ اس فتح کا سہرا ان نقادوں کے سر ہے جنہوں نے آئیڈیولوجی اور اسٹیمپلشمنٹ کے خلاف بغاوت کی بنیاد رکھنے والی جدیدیت کی تحریک کی علمبرواری کی تھی۔ یہ بالکل عید قرباں والا معاملہ ہے کہ وہی ذبح بھی کرے ہے وہی لے لو اب ان۔



شمس الرحمان فاروقی کی کتاب

شعر، غیر شعر اور نثر

(تبصرہ)

میرے لیے ”شعر، غیر شعر اور نثر“ پر تبصرہ کرنا آسان نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ طبعاً مجھے تخلیقی تنقید اور اسلوبیات میں دلچسپی نہیں، اس کے باوجود میں حسن عسکری کی اس رائے کو درست سمجھتا ہوں کہ لوگ فاروقی کا نام حالی کے ساتھ لے رہے ہیں۔ مجھے حالی کا نظریہ شعر، جو بنیادی طور پر اخلاقی ہے، بہت زیادہ پسند نہیں۔ اس کے باوجود میں حالی کو اردو کا سب سے بڑا نقاد سمجھتا ہوں۔ کسی نقاد کے نظریہ کو قبول نہ کرنے کے باوجود اسے بڑا نقاد سمجھنے کا مطلب ہے اس کی فکر و نظر کی اس طاقت کو شناخت کرنا جو اسے اس کی نظریاتی حدود سے بلند کرتی ہے۔ حالی پر میں نے جو طویل مضمون لکھا تھا اس کا مقصد اردو تنقید میں حالی کا مقام متعین کرنا نہیں تھا بلکہ یہ دیکھنا تھا کہ اخلاقی نظریہ شعر کی طرف میری ذہنی کشمکش کی نوعیت کیا ہے۔ ایک معنی میں دیکھیے تو میں حالی کے مسائل نہیں، بلکہ حالی نے جو مسائل میرے لیے پیدا کیے تھے، انھیں حل کر رہا تھا۔ مضمون میں جس چیز پر میری گرفت مضبوط تھی وہ حالی کی تنقید نہیں، بلکہ خود میرے Dilemma کے دو سینکڑے تھے۔ حالی پر مضمون کی مانند فاروقی پر یہ مضمون بھی انکشاف کا ایک طویل سفر ہے۔

قاری اور شعر کے بیچ کا رشتہ بہت ہی نازک رشتہ ہے۔ ذوق سلیم، گہرے انہماک، شدید غم اور طویل عرصے پر پھیلی ہوئی پیار کی مشقت کا بیٹھا پھل ہے۔ جس طرح منہمک فن پارہ ذہن کی خاموشی تنہائی میں نمود پذیر ہوتا ہے اسی طرح وہ اپنا حسن اس ذہن پر بے نقاب کرتا ہے جو خاموش تنہائی اور سنجیدہ خلوت نشینی کا خوگر ہے۔ شعر فوراً نہیں بلکہ بتدریج اپنی معنویت قاری پر بے نقاب کرتا ہے اور ایک وقت وہ آتا ہے کہ

جو کچھ تاریک تھا وہ روشن اور جو کچھ مبہم تھا وہ منور ہو جاتا ہے۔ آرٹ کے ذریعہ آدمی حسن کے پراسرار تجربے سے دوچار ہوتا ہے اور اسے اس بات کی ضرورت نہیں ہوتی کہ وہ اپنے تجربے کو لوگوں کے سامنے درست اور حق بجانب ثابت کرتا چمکے۔ ذوق کا معاملہ انفرادی، شخصی اور جذباتی ہوتا ہے، اور گو میں فاروقی کی اس رائے سے متعلق ہوں کہ ذوق سلیم سے تنقیدی مسائل حل نہیں ہوتے لیکن میں یہ بھی محسوس کرتا ہوں کہ ذوق طبع شعور کی طور پر فرد کی ادبی زندگی میں حیاتیاتی قوت کا کام کرتا ہے جس کی مدد سے وہ جمالیاتی معاملات میں اپنے پسندیدہ اور دل پذیر تجربات کا تحفظ کرتا ہے۔ ادب اور آرٹ کی دنیا اور نگاہ نہیں بلکہ جادو ٹکری ہے اور آدمی اس رنگارنگ اور چمکناک دنیا کی ادبی دنیا کی طلسم آفرینیوں کا تماشہ کان پر سرخ پنسل رکھ کر نہیں بلکہ مدر سے جمائے ہوئے ایک بچے کی پُر شوق نظروں اور بے غرض اسٹیمپ سے کرتا ہے۔ مجھے ان لوگوں سے خوف آتا ہے جو علم و فضل کو ادبی تجربے کا نعم البدل سمجھتے ہیں اور ادب سے لطف اندوز ہوئے بغیر ادب پر بے لطف مضامین لکھتے ہیں۔ ان لوگوں نے طلسم خانہ حیرت کو مکتب میں، بے لوث مسرت کو ہامقصد کام میں، اور شوق فضول کو بے چارے میں بدل دیا ہے۔ تنقید اسرار کے پردے اٹھانا پاتی ہے، طلسم کار از معلوم کرنا پاتی ہے، یہ جاننے کے لیے کہ گھڑی کس طرح کام کرتی ہے، گھڑی کے پرزے پرزے الگ کر دیتی ہے۔ مسرت کا کوئی پیمانہ نہیں، حسن کا کوئی فارمولا نہیں۔ فن پارے کا حسن اتنی چھوٹی چھوٹی تفصیلات میں بکھرا ہوتا ہے کہ کسی ایک تفصیل کو الگ کرنا ایسے جزو کو کل سے الگ کرنا ہے، جو اپنا حسن کل کا جزو بن کر ہی پاتا ہے۔ اسی لیے موضوع کی جزر و تنقید کے صحافتی بننے اور ہیئت کی جزر و تنقید کے کلی نکل بننے کے خدشات کو نقاد جس قدر سمجھتا ہے وہ اس سے کہیں زیادہ ہی ہوتے ہیں۔ یہ مکتبی اور کلی نکل تنقید سے گھبرا یا ہوا ذہن ہی ہے جو اپنے ادبی تجربے کی تازگی اور شخصی فوری پن کے تحفظ کی خاطر صحافت، لسانیات اور صوتیات کے نقل غبارے کے بیچ اعلان کرتا ہے کہ تنقید عظیم فن پاروں کی دنیا میں نقاد کے ذہن کی مبہم سازی کے سوا کچھ نہیں۔ ادب کا آوارہ مزاج سیاح ہر اس دعوت میں جانے سے گھبراتا ہے جہاں شعروں کو چارٹ اور گراف کی طشتریوں میں رکھ کر اس کی ضیافت طبع کی جاتی ہے اور شعر کے ہر دانہ پر نقاد کا نام لکھا ہوتا ہے۔ تنقید وہی اچھی ہوتی ہے جو ذوق سلیم کی تربیت کے ذریعہ قاری میں ہر رنگ اور ہر آہنگ کے

شعار سے لطف اندوزی کی صلاحیت پیدا کرتی ہے۔ خراب تنقید قاری میں احساس گناہ پیدا کرتی ہے کہ وہ جو کچھ پڑھ رہا ہے چونکہ نقاد کی "ڈائمنڈ" سیاسی نظریوں اور اخلاقی اصولوں سے مطابقت نہیں رکھتا اس لیے ممنوع اور مکروہ سے اور ذہنی صحت اور سماجی بهبود کے لیے نقصان دہ ہے۔ ایسے نقادوں کے لیے ادب کبھی وارتھلی شوق کا بہانہ، جراثیمت دل کا مرہم اور دست قرار راتوں میں دست مہرباں کا لمس نہیں بنتا۔ وہ جان بھی نہیں سکتے کہ ادب بیک وقت سرچشمہ، کیف و نشاط بھی ہے اور جزیرہ نجات بھی، نظر افروز بھی ہے اور نظر فریب بھی، سکون بخش بھی ہے اور اضطراب انگیز بھی، اطمینان بخش بھی ہے اور طمانیت شکن بھی۔ وہ ادب کو ایک کام، ایک مقصد، ایک لائحہ عمل، ایک نصب العین، ایک علم، ایک کرافٹ، ایک قسم کی صنعت گری، دست کاری اور گمینہ سازی، ایک نوع کی اخلاقیات، سماجیات اور سیاسیات سمجھتے ہیں۔ اسی لیے ان کی تنقید میں ایک مدرس، ماہر فن، معلم اخلاق، مصلح، سیاسی لیڈر اور ادبی سناپ کا چہرہ جھانکتا ہوا ہوتا ہے۔ بڑی تنقید ہمیشہ ایک متجسس، حیرت زدہ اور سوچتے ہوئے قاری کے ذہن کا لمس ہوتی ہے۔ ایسا قاری ادب سے اپنے Vital رشتہ کو محض عالمانہ اور معلمانہ رشتہ میں بدناما پسند نہیں کرتا۔ لیکن تنقید بہر حال ایک علم ہے اور اس کا نصب العین ہی یہ رہا ہے کہ وہ سائنس کی قطعیت تک پہنچے۔ ہر بڑے نقاد کی تنقید عافیت کو شق اور آوارگی کی اسی شمش کی کہانی ہے۔ فاروقی مدرس اور ماہر فن بننے سے بال بال بچ جاتے ہیں۔ فاروقی کے ایک مضمون کا عنوان ہے "مطالعہ اسلوب کا ایک سبق" اس عنوان میں مطالعہ اور سبق کے الفاظ ہی بتاتے ہیں کہ فاروقی ایک کلاس روم میں تنقید کا تجربہ کر رہے ہیں۔ اس مضمون میں وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"اس میں چوڑی بحث کو ختم کروں گا جو ایک سبق کی طرح شروع ہوئی تھی،

لیکن ایک پورے درس کی شکل اختیار کرتی جا رہی ہے۔"

آپ دیکھیں گے کہ وہ اسلوبیات کو تنقید کا واحد یا بہترین طریقہ کار نہیں سمجھ

رہے۔ دراصل وہ شعری ظلم کے راز کو پانے کے لیے مختلف جہات سے دریافت و

تمشاف کے فعل کا آغاز کرتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ تنقید کو سبق اور درس میں بدلنے

کے کیا کیا خدشات ہیں۔ دمسٹ نے کہا ہے کہ مکملی تنقید میں دوسری تنقیدی اقسام کے

مقابلہ میں آپ کو جینیس کم اور محتاط غور و خوض، خود آگاہی، پروگرام، عالمانہ عرق ریزی

اور تکرار زیادہ ملے گی۔ فاروقی کے سر پر کوئی جگن ناتھ کے بارہ باتھ نہیں ہیں کہ وہ سبق پڑھنے یا پڑھانے میں تب بھی لطف پھیلا بیڑیوں کا آئے۔ ان کے ایسے مضامین کا خشک اور صبر آزما بنانا گریز تھا۔ دمسٹ نے مکتبی تنقید کے نقائص نہیں بلکہ خصوصیات کی نشاندہی کی ہے اور فاروقی کے اس نوع کے مضامین میں محتاط غور و خوض، عالمانہ عرق ریزی، پروگرام اور تکرار سب مل جائے گا۔ یہ دراصل ان کے طریقہ کار کی مجبوریات ہیں۔ ایسے مضامین میں نکتہ رسی کو نکتہ آفرینی میں بدلتے بہت دیر نہیں لگتی۔ فاروقی کی انگلیوں کا لمس پاتے ہی شعر اپنے معنی اُگل دیتا ہے۔ لیکن فاروقی اس پر دستا نہیں کرتے بلکہ شعر کے گلے میں انگلیاں ڈال کر اس سے وہ معنی اگلوانے کی کوشش کرتے ہیں جو اس کے پیٹ میں نہیں ہوتے۔ شعر میں کتنے معنی ہیں یہ دیکھنے کے لیے وہ بے شمار سوالات پوچھتے ہیں۔ یہ نقاد کا نہیں نکیرین کا طریقہ کار ہے اور سکندر رتلی وجہ کے مجموعہ کا ام ”اوراق مصور“ کو اسی طریقہ کار نے زندہ درگور کیا ہے۔ نظم سے معنی دریافت کرنے اور نظم سے معنی نچوڑنے، نظم کو پڑھنے اور نظم میں معنی پڑھنے میں جو نازک فرق ہے اس کی آگہی پر تنقید کی توانائی اور کمزوری کا بہت دار و مدار ہے۔ فاروقی کے یہاں اکثر محسوس ہوتا ہے کہ وہ شعر میں ضرورت سے زیادہ معنی پڑھ رہے ہیں۔ لیکن یہ احساس بھی صرف ان مضامین میں ہوتا ہے جو فی الواقع سبق اور درس ہیں اور لفظ کے جدلیاتی استعمال، لفظی انساکات اور ابہام کی نوعیت سے بحث کرتے ہیں ورنہ فاروقی کو معنی آفرینی کا خاص شوق نہیں اور حتی الامکان وہ اس سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر شوق ہوتا تو وہ اسطوری تنقید کی طرف ضرور توجہ دیتے کیونکہ دور از کار تاویلات، بوالعجب تفاسیر اور محیر العقول معنی آفرینی کی جتنی گنجائش اسطوری تنقید میں ہے اتنی ہی تنقید اور اسلوبیات میں نہیں۔ فاروقی کو تفسیر میں دلچسپی نہیں۔ اسطوری تنقید کو وہ محدود قسم کی تنقید سمجھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

”میرا خیال ہے نفسیاتی، اساطیری تنقید ادب کو سمجھنے کا صرف ایک ذریعہ ہے

اور وہ بھی بہت محدود اور مبہم۔ ہر چیز قدیم الاصل دیومالائی تمثیلوں یا ایگو

Ego کے ذریعہ نہیں سمجھائی جاسکتی۔ شیکسپیر اساطیری تنقید کی گرفت میں آ بھی

جائے تو Ibsen کو انا مشکل ہو گا۔“ (فاروقی کے تھرے۔ ص ۱۰۰)

رہا اسلوبیات کا معاملہ تو اس کی حدود سے بھی فاروقی اچھی طرح واقف ہیں۔ یہ

واقفیت بہت اہم ہے۔ یہی واقفیت انھیں ”ماہرین“ لسانیات اور صوتیات اور اسلوبیات سے مختلف بناتی ہے اور انھیں ادبی نقاد کے مقام پر برقرار رکھتی ہے۔ مثلاً ان کا یہ بیان دیکھیے ”اسلوبیاتی تنقید خاصی حد تک قطعی ہوتی ہے، لیکن یہ بتانے سے قطعاً قاصر ہے کہ جس فن پارے کا تجزیہ وہ کر رہی ہے، اس میں اچھائی کیا ہے یعنی وہ کیوں اچھایا اہم ہے۔“

اس سے کبھی زیادہ اہم ان کا یہ بیان ہے ”فنی اقدار کی نشاندہی کرنا تنقید کی عمل کا جزو اعظم ہے لیکن یہ نشاندہی ہی وقت ممکن ہے جب ان فنی اقدار کی انفرادی حیثیت کا انعکاس فن پارے میں ثابت ہو سکے اس انعکاس کا ثبوت اسلوبیات کی روشنی میں مل سکتا ہے۔ بہ شریک اسلوب کا مطالعہ اقدار کو معطل کر کے نہ کیا جائے بلکہ اقدار کی حیثیت پر ہی کے لیے کیا جائے۔“

ایک اور بیان دیکھیے

”اسلوبیات کا زیادہ تر تعلق زبان شناسی سے ہے۔ زبان شناسی Linguistics بہر حال ایک علم ہے، فن نہیں۔ جبکہ ادب ایک فن ہے، علم نہیں۔ علم کی بنیاد حقائق پر ہوتی ہے، فن کی بنیاد اقدار پر۔ دونوں میں کوئی بہت گہرا میل نہیں۔ ادب چاہے بالکل ہمسوز نہ ہو لیکن علم تو یقیناً پورا عقلی ہوتا ہے۔“

ان بیانات سے صاف ظاہر ہے کہ فاروقی کو ماہر علم اور مقلع بنتا بالکل پسند نہیں۔ وہ ماہر علم کی طرح زبان، اسلوب اور آہنگ کا مطالعہ فنی اقدار کو نظر انداز کر کے کرنا پسند نہیں کرتے۔ انھوں نے خود کو ماہریت سے مخمور قرار دینے کی کوشش کی ہے اور اس میں کامیاب ہو سکے ہیں۔ رہنے ویلک نے بھی اس بات کی شکایت کی تھی کہ زبان دانی اور اسلوبیات کے ماہر جب ادب میں زبان اور اسلوب کے مسائل پر لکھتے ہیں تو ان کی تحریروں میں ان لوگوں کا ذکر خال خال ہی نظر آتا ہے جو بنیادی طور پر ادبی نقاد ہیں اور جنہوں نے ادبی تجربات کی روشنی میں ان مسائل پر غور کیا ہے۔ فاروقی اپنی تمام ٹیکنیکل موشگافیوں کے باوجود بنیادی طور پر ادبی نقاد ہی رہتے ہیں، کیونکہ وہ فن پارے کو ایک مکمل اکائی کے طور پر قبول کرتے ہیں اور ماہرین کی طرح زبان اور معنی کو دو الگ خانوں میں تقسیم کرنے کی کوشش نہیں کرتے۔ وہ دراصل زبان اور اسلوب کے مطالعہ کے ذریعہ

معنی تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں اور ان کی یہی کوشش انھیں زبان و ادبی کے دائرہ سے نکال کر Semantics کے دائرے میں لے جاتی ہے جو ادبی نقاد کا حصہ نہیں ہے۔

رچرڈس کا یہ تصور بہت ہی اہم ہے کہ شاعری دو وسیلہ ہے جس کی مدد سے آدمی کے ان جذبات اور خیالات (یا آدمی کے محسوس کرنے یا سوچنے کے ان طریقوں) تک پہنچا جاسکتا ہے جن تک پہنچنے کے دوسرے ذرائع اظہار مسدود ہوں۔ اس تصور پر ہمارے ان نقادوں کو خاص طور پر توجہ کرنی چاہیے جو یہ سمجھتے ہیں کہ شاعر ایک عام شہری ہے اور ایک عام شہری کے طور پر وہ وہی باتیں کہتا ہے جو ایک ٹریڈ یونین لیڈر یا مفت ویر اخبار کا ایک کالم نویس کہتا ہے۔ صحافت اور سیاست کی بات چھوڑیے۔ میرا تو یہ عقیدہ ہے کہ شاعری جن خیالات اور جذبات کا بیان کرتی ہے وہ چھ ایسی قومیت کے ہوتے ہیں کہ ان کا اظہار دوسرے فنون لطیفہ کے میڈیم یعنی رنگ، آواز اور سنگ کے ذریعہ بھی ممکن نہیں ہوتا۔ اسی سلسلہ میں رچرڈس یہ بھی کہتا ہے کہ شاعری اپنے معنی اس زبان سے حاصل کرتی ہے جس کا استعمال کرتی ہے۔ اس سے ہم یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ شاعری کی زبان اور اسلوب کے مطالعہ کے ذریعہ نظم کے معنی کا اور ادبی نقاد کا باوجود حق ہے۔ لیکن اپنے اس حق کے مناسب استعمال کا نقاد کو سلیقہ نہ ہو تو تنقید شعری اسلوب کے مطالعے کی بجائے یا تو محرومی اور قواعد کی موشگافیوں کا بکھیرا بن جاتی ہے یا اسلوب کا ایسا معروضی ماہر بن اور جزا جانہ بیان کہ معلوم ہوتا ہے گویا نقاد ہاتھوں پر بڑکے دستانے چڑھائے جیسے چار گروہا ہے اور اسے متعلق اس بات سے سروکار نہیں کہ تخلیق فن میں ہمارے کی شخصیت اس کے طرز احساس، اس کے نظام افکار اور اس کے نفسیاتی اور جذباتی میلانات نیز ادبی اور تہذیبی روایت اور اس کے وقت کی تاریخی قوتوں کا بھی کچھ عمل دخل ہو سکتا ہے۔ ہمیں سوچنا چاہیے کہ ہمارے یہاں زبان کی تنقید کی جو ایک روایت رہی ہے اور جس کی نمائندگی نیاز فتح پوری اور رشید حسن خاں کرتے ہیں اس کی کیا قدر و قیمت ہے۔ اس تنقید نے شعر اور قارئین کی طبیعتوں کو منغص کرنے کے سوا اور کوئی کام نہیں کیا۔ اس تنقید کا سب سے بڑا نقص یہی ہے کہ ہمیشہ تو نہیں لیکن اکثر و بیشتر وہ شعر کی زبان کے غلط اور صحیح ہونے کا فیصلہ معنی سے الگ ہو کر کرتی ہے۔ زبان کا روایتی نقاد لفظ کے لغوی معنی پر نظر رکھتا ہے اور الفاظ کا تخلیقی اور خیالی استعمال جو حسی پیکر اور جذباتی لینڈ اسکیپ تراشتا ہے اس پر اس کی نظر نہیں رہتی۔ چنانچہ بے خواب گوارا،

متر حُزاسے چراغ، برفاب جسم اور "ہام و درخامشی کے بوجھ سے پورے ہیں اسے سوائے زبان اور محاورے کی غلطیوں کے کچھ اور نظر نہیں آتا۔ زبان کا نقاد شعر کو بیان سمجھتا ہے اور بیانیہ اسلوب کے نثری معیاروں پر شعر کے پیچیدہ اسلوب کو پرکھتا ہے۔ وہ علامتوں کے بندھے نئے استعمال سے واقف ہوتا ہے اور استعارہ بھی اسے وہی پسند ہوتا ہے جس میں مشابہت کے پہلو چودھویں کے چاند کی مانند روشن ہوتے ہیں۔ وہ زبان جو تخلیقی تخیل کی بھٹی میں پک کر نکلتی ہے اور نئی تراکیب اور تشکیلات میں دخلتی ہے اور انوکھے، نادر، تخیل خیز اور تنقید المثل پیکروں، استعاروں اور علامتوں کا ظہور باندھتی ہے، اسے الفاظ کے روایتی اور نثری دروبست، لغوی معنی اور درست اور نادرست محاوروں کے معیار پر پرکھنا بالکل ایسا ہی ہے جیسے علامتی، تاثراتی اور تجربی آرٹ کو فوٹو گرافک حقیقت نگاری کے اصولوں پر پرکھنا۔ دوسری بات یہ کہ ایسی تنقید سے شاعر کا دیوان اغاٹ سے پر طالب علم کی کافی نظر آنے لگتا ہے اور قاری سوچنے لگتا ہے کہ اگر اتنا بڑا شاعر ایسی بے محابا غلطیاں کر سکتا ہے تو پھر اس کی بڑائی کا راز کہاں ہے۔ جگر، جوش، فراق اور فیض کی شاعری پر زبان دان نقادوں کی خورد و گیری کے باوجود اگر ان کی شاعری بڑی شاعری ہے، تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ان کی شاعری کی عظمت کا راز ان کی زبان میں نہیں ہے۔ لیکن یہ نتیجہ درست نہیں کیونکہ جیسا کہ میں بتا چکا ہوں کہ شاعری خیالات سے نہیں بلکہ زبان ہی سے نکلتی جاتی ہے تو اس سے دوسرا نتیجہ ہم یہ نکال سکتے ہیں کہ نقص شاعر میں نہیں بلکہ نقاد میں ہے کہ وہ شاعرانہ زبان کو قواعد کے جامد اصولوں پر پرکھتا ہے اور شعری تقاضوں کے تحت زبان کی جو قلب ماہیت ہوتی ہے اسے سمجھ نہیں سکتا۔ اس قلب ماہیت کو سمجھنے کے لیے محض زبان کا مطالعہ کافی نہیں بلکہ زبان کو اسلوب کی روشنی میں اور اسلوب کو معنی کے حوالہ سے اور معنی کو شاعر کی شخصیت سے لے کر عصری تقاضوں اور ادبی روایت سے لے کر اس کی تہذیبی قدروں کے حوالہ سے پہچاننا ضروری ہے۔ اس طرح آپ دیکھیں گے کہ ادبی اسلوب کا مطالعہ زبان دانوں اور اسلوبیات کے ماہروں دونوں سے مختلف قسم کے رویہ اور طریقہ کار کا مطالبہ کرتا ہے۔ فاروقی کو جو چیز اہم ادبی نقاد بناتی ہے وہ اسی بات کا شعور ہے۔ اگر یہ شعور نہ ہوتا تو وہ بھی تار مخیت اور طرز احساس کی پہلو داری کو نظر انداز کر کے محض زبان اور محض اسلوب کی ماہرانہ تنقیدیں لکھا کرتے اور کرامت علی کرامت اور

بشیر بدر کے تبصروں جیسے مضامین کے ذخیرہ لگایا کرتے۔ اس تنقید میں ایک کی زبان اور دوسرے کا اسلوب ان کا نشانہ ہے۔ بشیر بدر کی تنقید میں وہ اسلوبیات کے ماہروں کی Constant اور Variable کے غلط تصور کا شکار ہوئے ہیں اور یہ بات بھول گئے ہیں کہ اسلوب کے معاملہ میں Constant کا تصور بھی محض اضافی ہے۔ میں جانتا ہوں کہ یہ مضامین معاصرانہ چشموں کا نتیجہ ہیں۔ لیکن جو بات میں بتانا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ تنقید کا اسلوبی طریقہ کار اور دوسرے طریقوں ہی کی طرح فی نفسہ کوئی قدر نہیں رکھتا اور اس کا نتیجہ خیز اور ثمر آور استعمال ہی اسے اچھا اور کارآمد بنا سکتا ہے۔

بیسویں صدی کا دنیا بھر کا ادب زیادہ پیچیدہ، تہہ در تہہ، مبہم اور مشکل بن گیا ہے۔ ایلٹ نے بھی جدید شاعری کے لیے زیادہ ذہین قاری کا مطالبہ کیا تھا، ایسا قاری جو نظم کی داخلی بیست کے پیچیدہ عناصر سے واقفیت پیدا کرنے کے لیے زیادہ اذہماک سے کام لے۔ ہمیشگی تنقید میں بھی شرح و تفسیر کا عنصر اتنا ہی ہے جتنا قدیم تنقید میں ہوا کرتا تھا۔ فرق صرف یہ ہے کہ قدیم تنقید عموماً خیالات کی تفسیر اور تارتخ ہوتی تھی جبکہ جدید تنقید شاعری کی داخلی بیست، یعنی اس کے علامتی نظام و غیہ کی تفسیر ہوتی ہے۔ خیالات کی تفسیر و تارتخ سے تنقید میں عالمانہ دبازت پیدا ہوتی تھی، جس سے ہمیشگی تنقید محروم ہے۔ اس کا ایک افسوس ناک نتیجہ یہ نکلا کہ نقاد کا عالمانہ روپ گہنا تا گیا ہے اور تنقید عموماً فلسفہ اور تفکر کے عناصر سے محروم ہوتی گئی ہے اور ذہانت مہارت اور چابک دستی کا کھیل معلوم ہوتی ہے۔ فاروقی اس بھیانک خندق کو بھی پھلانگ گئے ہیں۔ غالب، اقبال، ایلٹ اور جدید شاعروں پر جو مضامین انہوں نے لکھے ہیں وہ عالمانہ تبحر اور فلسفیانہ تفکر کے آئینہ دار ہیں۔ ان کی کوشش یہ رہی ہے کہ ان کے مضامین فلسفیانہ مقالات نہ بن جائیں، جو فلسفیانہ تنقید کا سب سے بڑا عیب ہے۔ لیکن ضرورت سے بڑھے ہوئے اس حزم و احتیاط نے ان کے علم و تفکر کو غنچہ بہار کی بے ساختہ شگفتگی سے محروم رکھا ہے۔ عالمانہ وسعت اور ناقدانہ بصیرت کے جس امتزاج نے شکسپیر، ورڈز ورتھ، ایلٹ، گوئے، فلاہیر، دستو و سکی، سارتر اور کامیو پر مغربی نقادوں سے جو گراں مایہ تنقیدیں لکھوائی ہیں اس کا مقابلہ غالب اور اقبال پر ہماری فلسفیانہ اور عالمانہ تنقیدوں سے کیجیے تو ہماری تنقید کی حدود کا اندازہ ہو جائے گا۔ اس معاملہ میں فاروقی بھی مغربی نقادوں سے بہت پیچھے ہیں۔ پس ماندگی کا سبب علمی اور فکری کوتاہی نہیں بلکہ ایک مخصوص طریقہ تنقید کو

ہر نوع کی آلائش سے چوکھا رکھنے کی غلو کی حد کو پہنچی ہوئی ترقیب ہے۔ رومانی شاعری کے نقاد فاروقی سے بہت بڑے نقاد ہیں اور محض اس وجہ سے کہ ان کے یہاں رومانی اسلوب کا جائزہ رومانی تشکیل اور ہوشمندی کی شناخت کا محض ایک پہلو ہے۔ میرا خیال ہے کہ خیالات کی تاریخ و تفسیر سے بدظنی کا سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ فاروقی نہ تو اقبال کے نقادوں کی طرح فلسفیانہ مقالات لکھنا چاہتے تھے نہ ترقی پسندوں کی طرح سیاسی پمفلٹ منہ اساتذہ کی طرح تاریخ و سوانح اور نہ ہی نوخیز سناہوں کی طرح فرائیڈ، یونگ اور اساطیری تنقید کی ادھ کچری باتیں۔ ترقی پسند تنقید کے پاس چند سماجیاتی تصورات اور اقتصادی نظریات تھے جن کا وہ پروپیگنڈا کرتی رہی، اگر اردو تنقید میں کسی نے غور و مستند لکھا ہے تو وہ عبد الرحمن بجنوری نہیں، بلکہ ترقی پسند نقاد ہیں جنہوں نے سماجیات کو سیاسی نعروں میں بدل دیا۔ ترقی پسند تنقید قحط الرجال کا منظر نامہ اور سات واپلی گایوں کا صحافتی کاہنہ ہے۔ اساتذہ کی تاریخی تنقید نے تاریحیت کو واقعات کی کھتونی میں بدل دیا۔ سوانحی خاکوں میں نفسیاتی ترنگ بازوں نے ایسے ایسے گل کھلائے کہ شاعر اپنے احساس کمتری، نزاکت، قنوطیت، شخصیت کا تضاد و یکو کر لرز اٹھے۔ نفسیاتی تنقید کے زبان اور بیان کے الجھنوں کے سامنے میراجی کی پیچیدہ ترین نفسیاتی گتیاں بھی گراؤ ترنگ روڈ کی طرح صاف اور شفاف نظر آنے لگتی ہیں۔ ایک طرف وحید اختر ہیں جو فلسفیانہ سنگیات کا بیان کرتے وقت اس بات کا خاص خیال رکھتے ہیں کہ کہیں بھولے چو کے ان میں کوئی گہرائی پیدا نہ ہو جائے۔ دوسری طرف ممتاز حسین ہیں جو مارکس کے سیدھے سادے تصورات کو ایسی گجھک اور تعقیدی زبان میں بیان کرتے ہیں کہ آدمی گھبرا کر فیصلہ کرتا ہے کہ مضمون میں سرکھپانے سے بہتر تو یہ ہے کہ انقلاب کے لیے سر کھپا دیا جائے۔ پھر عبادت بریلوی ہیں جو سامنے کی باتوں کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ سامنے کی باتیں ہی معلوم ہوں۔ پھر شکیل الرحمن ہیں جو ان تمام باتوں کو جنہیں وہ خود ٹھیک سے سمجھ نہیں پائے اس طرح سمجھاتے ہیں کہ آدمی سمجھ جاتا ہے کہ جو کچھ وہ سمجھا رہے ہیں اسے وہ ٹھیک سے سمجھ نہیں پائے۔ پھر وہ پروفیسر نقاد ہیں جو اس عالم برزخ میں جیتے ہیں جو ایم۔ اے۔ اور پی۔ ایچ۔ ڈی۔ کے بیچ واقع ہے۔ ان کی پوری طاقت طالب علمانہ نوٹس کو پروفیسرانہ مقالات میں تبدیل کرنے پر صرف ہوتی ہے۔ پھر وہ نقاد ہیں جو خشک تنقید سے بھاگتے ہیں تو زبان کی چاشنی پر بھسکتے ہیں۔ ان رویوں سے جدید نقاد کی

برہنہ ناکرہ تھی۔ افسوس یہی ہے کہ ردِ عمل کے طور پر وہ اپنی تنقید سے ان تمام عناصر کو کاٹتا رہا جو فی نفسہ برے نہیں ہیں بلکہ کمتر اور نا اہل ذہنوں کے غلط استعمال نے انہیں فیر معتبر ٹھہرایا ہے۔ فاروقی کو نفسیاتی، اخلاقی اور تربیتی تنقید سے دامن بچانے کی بجائے اس کا بھرپور استعمال کرنا چاہیے تھا۔ یہ عامیانہ پن کا ردِ عمل ہی نہیں اس کا جواب بھی ہوتا۔ فاروقی کے یہاں تربیتی، تمدنی اور معاشرتی مسائل کا شعور نام نہاد سماجی نقادوں سے کہیں زیادہ گہرا اور جزیرہ ہے۔ ان کی تنقیدوں میں ان مسائل کی طرف اشارے ملتے ہیں اور خصوصاً جدید شاعری کے چین اور گھماکل حسیت کا بڑا کٹہر اس بیان ملتا ہے۔ لیکن یہ بیان اور یہ اشارے جس اجمالی اور غیر جذباتی انداز میں ملتے ہیں وہ ایک ایسے احتیاط کی نشاندہی کرتے ہیں کہ جو خوف کی سرحدوں کو چھو رہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ہمارے معاشرتی نقادوں نے اپنی بھلمنسائی اور سماجی حرمت کی نمائش کی خاطر بھوکے بچے کے چہرے کا جو بے دریغ استعمال کیا ہے اس کا فطری نتیجہ یہی آنے والا تھا کہ زیادہ سلیم الطبع اور پختہ ذہن لوگ اس خوف سے کہ مبادا وہ بھی جذباتیت کا شکار نہ ہو جائیں، جذبہ ہی سے احتراز کرنے لگے۔ آستین پر زخموں کی بہار دکھانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ نئے نئے دستاویز پھیلے۔ اس وضع احتیاط سے بھی دم رکھنے لگا ہے جیسا کہ پہلے بے احتیاط جذباتیت سے جی متلا تاتا تھا۔ آرٹ کے ٹیکنیکل مسائل کے معروضی تجزیہ اور تجریدی خیالات کی تشکیل میں زبان لامحالہ زیادہ سے زیادہ سائنسی اور منطقی بنتی ہے۔ لیکن ادبی تجربہ کے بیان میں زبان کا حسی، جذبی اور امیجسٹ بننا ناگزیر ہے۔ فاروقی کا تنقیدی اسلوب اسی کشمکش اور تناؤ کا شریک ہے۔ اپنے بہترین لمحات میں یہ اسلوب حسی، جذبی، پیکری، دانشورانہ، مفکرانہ، تجزیاتی، وضاحتی، تفسیری، بے تکلف بات چیت، منطقی استدلال، سفاک جرح، بے پناہ طنز، تمسخر، استہزاء، بے صبری اور بیزارگی، آرزو مند، جدوجہد پیکار اور للکار کے ذہنی اور جذباتی رویوں کا آئینہ دار ہے۔

ولیم امپسن نے کہا ہے کہ نقاد دو قسم کے کتے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو بھونکتے ہیں، دوسرے وہ جو بھنبھونکتے ہیں۔ پہلی نقاد تنقید کو جب زبان، قواعد اور عروض کی ایرکنڈیشنز تجربہ گاہ میں لے گئے تو تنقید کے تجزیاتی لب و لہجہ کا کلی نیکل، سرد اور دستاویزی پویش بننا ناگزیر تھا۔ خوش قسمتی سے فاروقی کو جو تنقیدی روایت ورثہ میں ملی وہ کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، حسن عسکری، سلیم احمد اور انتظار حسین کی پروان چڑھائی ہوئی تھی۔ یہ

پانچوں بزرگ بھنبھوڑتے بھی ہیں اور اپنی اپنی آواز میں بھونکتے بھی ہیں۔ فاروقی کے یہاں حسن عسکری کی بے تکلف گفتگو، سلیم احمد کا طنز اور انتظار حسین کا حسنی اسلوب ملتا ہے۔ لیکن بے تکلف گفتگو آہستہ آہستہ سنجیدہ بن کر باقاعدہ درس کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور طنز کبھی خارا شکاف نہیں بنتا اور تہذیبی اور تمدنی تبدیلیاں انتظار حسین کے اسلوب کو جو غمناک غنائیت عطا کرتی ہیں وہ فاروقی کے یہاں نہیں۔ نعمی اور احمقانہ باتوں کی طرف کلیم الدین احمد کے یہاں جس بے صبری اور بیزارگی کا مظاہرہ ہوتا ہے وہ فاروقی کے یہاں ایک خاموش افسرانہ تبسم میں بدل جاتا ہے۔ ہر بڑا نقاد اعصاب زدگی کو غیظ میں بدل دیتا ہے اور غیظ ہر بڑے جذبہ کی مانند محرک فکر و خیال ہے۔ تنقید غیظ و غضب کا اظہار نہیں بلکہ اس سے گریز ہے اور اس گریز کے عمل ہی کے دوران نقاد طنز اور تمسخر کے وہ نازک مسائل پیدا کرتا ہے جو ادبی فراڈ، سٹیری اور بوگس پن کو Debunk کرنے کے لیے ضروری ہیں۔ احمقوں کو بے نقاب کرنے میں نقاد کو جو اہلیسی لذت ملتی ہے، فاروقی نے وہ چکھی ضرور ہے لیکن خاکسار کی طرح وہ اس سے سرشار نہیں ہوئے۔ فاروقی کی شیعروانی کے جن بندہ سہی، لیکن جرسی پوشوں کے بیچ بہر حال ہیں وہ شیعروانی پوش ہی۔ نقاد کو شریف، بے ضرر اور مکتبی بنانے کی ترغیبات اس دنیا میں کم نہیں۔ جانشن سے زیادہ دل نواز شخصیت دنیا کے ادب میں کس کی ہے اور جانشن جیسا رفیع الشان اسلوب بھی کسے نصیب ہوا ہے لیکن یہ اسلوب رسک کے اسلوب کی مانند شریف آدمی کا اسلوب نہیں یہ اسلوب درد مند لیکن خوشگلیں، کشادہ دل لیکن حماقتوں کو برداشت نہ کرنے والے کا اسلوب ہے۔ فاروقی قدم قدم پر ادب کی بازی گاہ کو چھوڑ کر اسکول جاتے نظر آتے ہیں۔ اسی لیے انہوں نے اپنے اسلوب کے بہت سے عناصر کو Tone Down کرنے کی کوشش کی ہے۔

فاروقی کی جس خصوصیت نے مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا ہے، وہ ان کی دانشورانہ سہ فسطائیت ہے جو انہیں کسی بھی حالت میں سادہ لوحی، صوبائیت، اوسط جینی اور پیش پا افتادگی کی سطح پر گرنے نہیں دیتی۔ عام نقاد اوسط درجہ کی رسمی اور روایاتی ادب کی تنقید میں مافیت دیکھتا ہے اور وہ جو نیا ہے، تجرباتی ہے، تازہ اور طبع زاد ہے، اشیاء کی نئی ترتیب اور میڈیم کے نئے استعمال کے ذریعہ ایک نیا فارم اور نیا جمالیاتی تجربہ تخلیق کرتا ہے۔ اس سے آنکھیں چار کرنے کا اس میں حوصلہ نہیں ہوتا۔ ایک ایسے دور ابتلا میں جبکہ

ہندوستان میں ہی نہیں، بلکہ مغرب میں بھی، جہاں سے اس کا آغاز ہوا، جدیدیت، پیشتر
 اس کے کہ وہ سنجیدہ بنے ایک گئی اور فیشن میں بدل گئی۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ انوکھے
 اور انجینی تجربات، کامیاب تخلیقات بنے ہیں یا نہیں، نقاد تو ایسے تنقیدی پیمانے وضع کرنا
 پڑے جو نئے تجربات کے ہاتھوں قدیم پیمانوں کی شکست کے بعد اس کے کام آسکیں۔
 مجھے کہنے دیجیے کہ اردو میں یہ کام فاروقی نے تنہا کیا ہے اور اب اسے ترسیل، علامت،
 استعارہ، ابہام، نئی اسانی، تشبیہات اور داخلے اور خارجی بیست کے مساکن پر نہایت شاندار
 تنقیدیں لکھی ہیں۔ فاروقی کو ادبی اقدار کی نئی تفسیر و تنظیم سے جو گہرا جذباتی لگاؤ رہا ہے
 اس سے ہمارے یہاں کے قدیم و جدید سبھی نقاد محروم ہیں۔ مکتبی نقاد کے برعکس فاروقی
 کے لب و لہجہ میں منہمکت کے لب و لہجہ کی بجائے مطلقیت کی آن بان ہے۔ وہ اپنا کام
 وہاں سے شروع کرتے ہیں جہاں سے تخلیق فن کے سوتے چبوتے ہیں۔ تجویزی تنقید
 کو ناپسند کرنے کے باوجود نئے تخلیقی امکانات کی تلاش میں وہ روایتی دھاروں کو مسمار
 کر کے نئی جولا نکاہوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ فاروقی چونکہ ادبی شو و نزم کے عیب سے
 پاک ہیں اس لیے وہ کلیم الدین احمد سی کی طرح نہایت بے باکی سے حقیقت سے آنکھیں
 پیر کر سکتے ہیں۔ وہ ادب و شعر کے معاملہ میں بہترین اور مکمل ترین سے کمتر پر
 منہمکت کے لیے رضامند نہیں ہوتے۔ جانشن کی خود اعتمادی اور مطلقیت کے ساتھ
 وہ منبر کی سیڑھیاں چڑھتے ہیں، لیکن Pontifical لہجہ میں بات کرنے کی بجائے
 مکالمات افلاطون کے منطقی طریقہ بحث سے کام لیتے ہیں اور اپنے پر زور دلائل سے
 مخاطب کو قائل ہی نہیں کرتے بلکہ چاروں شانے چت کر دیتے ہیں۔ آدمی بے چارہ کر
 بھی کیا سکتا ہے سوائے اس کے کہ اپنے Solar Plexus کو تھامے اعلان کرتا پھرے
 کہ افسانہ بہر صورت اہم صنفِ سخن ہے، غزل اور نظم میں فرق صرف اسلوب کا نہیں،
 صنفِ سخن کا بھی ہے۔ کسی غزل کے مختلف وزن بحر میں لکھے جانے کے بعد اس کا گایا
 جانا مشکل ہو جائے گا بھائی! اور دوسری زبانوں کے اصنافِ سخن کو اپنا نابہر حق، لیکن
 رباعیات خیام کے کامیاب ترجمہ کے بعد رباعی انگریزی زبان کی مقبول صنفِ سخن کیوں
 نہ بنی اور اردو میں سانیٹ کی گرم بازاری کے باوجود سانیٹ کیوں ختم ہو گیا۔ اور اسی
 طرح ہر زبان میں مستعار اصنافِ سخن کا معتد بہ حصہ محض تجربات تک کیوں محدود رہا اور
 عظیم شاعری کے اظہار کا ذریعہ نہ بن سکا۔ بہر حال عروض و آہنگ کے معمولات میں

کسی تبدیلیوں کی ضرورت ہے، اور یورپ کی شاعری کے مقابلہ میں اردو شاعری کی حیثیت اپنی تمام تبدیلیوں کے باوصف کیوں جامد اور خجّر نظر آتی ہے۔ ان مسائل پر فاروقی نے جس انداز سے بحث کی ہے اس کی محتاط تعریف کے لیے بھی انتہائی اور اجتہادی صفات کا استعمال ناگزیر ہو جاتا ہے۔ بجائے اس کے کہ ہمارے مکتبی نقاد ان مسائل پر فاروقی سے دست و گریباں ہوتے وہ ہمیشگی تنقید کے فراری ہونے پر سیاسی طنز کرتے رہے۔ واقعی فاروقی کی حالت اتنی ہی قابلِ رحم ہے جتنی اس پنجہ لڑانے والے کی جو لکچوں کے بیچ پھنس گیا ہو۔

جدید ہئیت کی مشکلات کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ اسے جن تخلیقات سے سروکار رہا ہے وہ حیثیت کی تبدیلیوں ہی کا نہیں بلکہ حیثیت کی توڑ پھوڑ کا منظر پیش کرتی ہیں۔ ایچ وکھارے سے، آج کو ترنگ سے، انکل، بے جوڑ، انمل کو ذکاوانہ غیر ارتقاہی سے، مجذوب کی بڑ کو آزاد تلامذہ خیال سے، نثری شاعری کو غنائی نثر سے، عامت پسندی کو مشائیت سے، اساطیر کے تخلیقی استعمال کو دیوتاؤں کے کمرشیل کیمنڈر سے، پیچیدگی کو الجھوٹ سے، ابھام کو ابھال سے، غرض یہ کہ اوسط جہیں آرٹ کو بلند جہیں آرٹ سے، بائی آرٹ کو کمرشیل آرٹ سے، آرٹ کو انٹی آرٹ سے، اور تخلیقی تجربات کو تجرباتی پیشکش سے الگ کرنا آج کے زمانہ میں جبکہ اعلیٰ تعلیم کے عام پھیلاؤ کی وجہ سے، ہر لکھنے والا اچھا لکھ لیتا ہے، اتنا تو مشکل ہو گیا ہے کہ جب تک نقاد کے پاس وہ نظر نہیں جو مشاق کو خلاق سے، ہوشیار کو دانشمند سے، چابک دست کو صاحبِ صلاحیت سے اور صاحبِ صلاحیت کو نابغہ سے الگ کر کے دیکھ سکے، تو نقاد رسمہ قمر بخشی اور مکتبی تنقیدوں کے ذمہ لگا رہے گا لیکن کبھی یہ نہیں بتا سکے گا کہ جدید ہوشمندی آرٹ بنتی ہے یا نہیں۔ فاروقی نے یہ کام کیا اور بصیرت سے کیا ہمیشگی تنقید کے دلچسپ نمونے ہمیں سکھائے۔ الدین احمد حسن عسکری اور میراجی میں ملتے ہیں۔ حسن عسکری کے بنیادی سروکار نفسیاتی اور تہذیبی ہیں اور جو کچھ تھوڑی بہت ہمیشگی تنقید ہے وہ فرانسیسی شاعروں پر ہے۔ میراجی کی تنقید میں فی الحقیقت تاثراتی تفسیروں کے خوبصورت نمونے ہیں۔ انھیں تنقید میں کہنا زیادتی ہوگی۔ سکیم الدین احمد کی عملی تنقید نے ہمیں شعر کے سپاٹ اور پیچیدہ تجربہ فطری اور غیر فطری جذبہ، سٹھی اور گہرے خیال میں فرق کرنے کے آداب سکھائے۔ لیکن شعر کے نثر نما، سپاٹ اور پیچیدہ بیان میں جو فرق ہے اس کی بحث ان کے یہاں روایاتی اور

غیر روایاتی اسلوب، سادہ اور پر تکلف زبان اور لفاظی اور سادگی کے کلاسیکی پیمانوں تک محدود ہے۔ فاروقی نے شعر اور غزل کی تنقید میں الفاظ کی لغوی اور معنوی معنویت، عروض و بحر کی اہمیت، اسبج، بلاغت اور استعارے کے تہہ و تربہ مثل پر نہ صرف اصرار کیا بلکہ اس اصرار کو شعری اسلوب کے ایک مربوط اور جامع نظریہ میں بدل دیا۔ کلیم الدین احمد کی تنقید کا ایک حتمی یہ بھی ہے کہ ان کا پورا طریقہ کار مسلسل نظم سے ماخوذ شعری تصور کا حلقہ بگوش ہے، جس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ وہ فن پاروں کی فنی اقدار کے تعین میں انفرادی کمال کا شکار ہو گئے ہیں اور اکثر وہ کمزور غزلوں اور نظموں کا مقابلہ دوسری کمزور غزلوں اور نظموں سے کرتے ہیں اور انہیں احساس نہیں ہوتا کہ جن غزلوں کی وہ تعریف کر رہے ہیں وہ تسلسل اور سادگی کے باوجود اعلیٰ غزلیں نہ بن سکیں۔ جبکہ عدم تسلسل اور آرائشی اسلوب کے باوجود بے شمار غزلیں ہیں جو کامیاب شاعری کا نمونہ پیش کرتی ہیں۔ ہستی تنقید کامیاب وہیں ہوتی ہے جب اعلیٰ ترین تخلیقی کارناموں اور ادبی شاہ پاروں کو اپنا موضوع بناتی ہے اور کلیم الدین احمد میسر، غالب، اقبال اور فیض سے کہیں زیادہ جوش، سادگی، سیماب اور سلام مچھلی شہری کو درخور اعتنا سمجھتے ہیں۔

مختار فکار نقاد کی اعلیٰ ترین تنقیدی خصوصیات کو بروئے کار لاتا ہے جبکہ کمزور فکار نقاد کی ذہانت، ہوشیاری، بذلہ سنجی کی نمائش کا بہانہ بنتا ہے اور فکار کی فروتری کی قیمت پر نقاد اپنی برتری کا اثبات کرتا ہے۔ فاروقی اس معاملہ میں کلیم الدین احمد سے بہت آگے ہیں۔ غزل اور فکار دونوں کی طرف ان کا رویہ زیادہ ہمدردانہ، کشادہ نہیں اور سوفسطائی ہے۔ جن حدود میں کلیم الدین احمد قید ہیں، وہ ان حدود میں قید نہیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ہستی نقاد کی حدود نہیں ہوتیں ابھی میں کہ چکا ہوں کہ اچھی ہستی تنقید اعلیٰ فن پاروں پر ہی ممکن ہے۔ اس بیان میں اتنی ترمیم کر لیجیے کہ ایک خاص قسم کا ادب ہی ہے جو ہستی تنقید کا موضوع بننے کی اہلیت رکھتا ہے۔ اظہاریت پسند، علامت پسند، تاثراتی، اساطیری اور غنائی ادب کی تعریف میں ہستی تنقید کے جوہر کھلتے ہیں، جبکہ حقیقت پسند، فطرت پسند، انضباطی اور اخلاقی ادب کی پرکھ کے لیے اس کے پیمانے بہت سوہ مند ثابت نہیں ہوتے۔ فلشن کی مثال لیں تو نالسانی، دست و سکی، بالزاک، ڈکٹس سے کہیں زیادہ پروہست، جائیس، ور جینیا وولف، تھامس مان اور کافکا ہستی تنقید کا دلچسپ موضوع ہیں۔ چونکہ جائیس پر ہستی تنقید کے امکانات لامحدود ہیں اور اس کی تکنیکی اور

اسلوبی نزاکتوں پر بے شمار مضامین اور کتابیں لکھی گئی ہیں تو اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ نالسانی، جو اس نوع کی تنقید کے لیے مناسب مواد کی گنجائش نہیں رکھتا، وہ جائیکس سے کمتر درجہ کا فنکار ہے۔ یاد رکھیے فنشن کی تکنیک کی بحث نے جدید ہیکٹی تنقید کے ساتھ جنم نہیں لیا، بلکہ فنشن کی زبان، اسلوب، تکنیک اور علامتی اور اساطیری نظام کی بحث فنشن کی عام تنقید کا ابتدائی سے جزو ہی ہے لیکن نئے نقطہ چاہتے تھے کہ ہیکٹی تنقید نے شاعری کی پرکھ کے لیے لفظی ساخت اور بافت کے جو لسانی اور تکنیکی پیمانے وضع کیے ہیں ان کا استعمال بھی فنشن کے لیے کیا جائے۔ ایسے استعمال کا نتیجہ کیا ہوا یہ الگ داستان ہے۔ یاروں نے ثابت کیا کہ جین آسنن کا اسلوب نالسانی سے زیادہ فنکارانہ اور سذول ہے۔ ڈائنر گوپی چند نارنگ بھی اسالیب کی پرکھ کی ایک لیبارٹری چلاتے ہیں۔ آدمی سمجھ دار ہیں اس لیے اکثر پل صراط پر سے سلامت گزر جاتے ہیں۔ ورنہ فرض کیجئے اگر وہ کہہ دیتے کہ خوردبین سے تو یہی ثابت ہوتا ہے کہ ابو خاں کی بکری کا اسلوب ”ایک چادر میلی سی“ سے زیادہ درست، دلکش اور سذول ہے تو آپ کیا کر لیتے۔ بہر حال نیا ناول وجود میں آیا تو نئے نقطہوں نے محسوس کیا کہ چونکہ نیا ناول شاعری کی مانند علامتی اور اساطیری ہے، شاعری ہی کی طرح وہ وقت کی حدود سے بلند ہو رہا چاہتا ہے، خدہ جی مواد سے پاک دامن ہو کر ہیکٹی ترتیب کے ذریعہ خالص آرٹ یا آرٹ آف جیکٹ، یا لفظی مجسمہ یا لسانی تشکیلات کے ایک نئے نمونہ کے طور پر رونما ہونا چاہتا ہے۔ اس لیے فنشن کی ہیکٹی تنقید کے لیے ایک نئی جولا نگاہ بھی پیش کر رہا ہے۔ لیکن ہیکٹی تنقید ابھی اس جولا نگاہ میں قدم بھی رکھنے نہیں پائی تھی کہ اس کی سائنس آہر گئی۔ آج یہ تھی کہ جس کل دار گھوڑے پر وہ سوار ہوئی تھی وہ زمین پر دو چار قدم چلنے کے بعد سرریلی فضاؤں میں اڑنے لگتا اور دیکھتے ہی دیکھتے اس کے اجزا خواب ناک فضاؤں میں بکھرنے اور تحلیل ہونے لگتے۔ جدید تجربی ناول کے مخالف حقیقت پسندانہ رویہ نے شعور کی رو، خواب، اساطیر، اجتماعی لاشعور سے مستعار علامات، تمثیلی حکایات، لسانی اسلوب وغیرہ سے جو فارم ترتیب دیا تھا اسے تنقید کی گرفت میں لینا ممکن نہیں رہا تھا۔ اس کی تعمیر ہی میں اک خرابی کی صورت مضمر تھی اور ہیئت کی پریشانی اور پگھلاؤ ہی کے عمل میں اس کی ہیئت کا سراغ ممکن تھا۔ یہ صورت حال تنقید کے لیے بڑی ہوش فرسا تھی اور اب بھی ہے۔ یہ بات تو ای۔ ایم۔ فارمر بہت پہلے بتا چکا تھا کہ

ناول وقت کی قید سے اس وقت تک آزاد نہیں ہو سکتا جب تک زبان کی پوری ترتیب نہ بدل جائے اور یہ ممکن نہیں۔ گریڈیوڈ سائن اور جاکس سے لے کر تمام جدید فنکاروں کی ایسی کوششیں ناکام ثابت ہوئی ہیں۔ زبان کی ایسی توڑ پھوڑ کے بعد ناول کی زبان کی تنقید کے کتنے امکانات رہ جاتے ہیں۔ فار سٹرنے یہ بھی کہا تھا کہ پلاٹ کو کہانی پر اس لیے سہقت حاصل ہے کہ اس کے مطالعہ کے لیے ذہانت اور یادداشت کی ضرورت ہے۔ ارتقا زمان اور مکان سے عبارت ہے اور زمان و مکان سے بغاوت کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ کردار جو واقعات کی زمانی ترتیب سے نشوونما پاتا تھا، ناول سے غائب ہو گیا اور اس کی جگہ شعور کے شدید ترین غیر زمانی لمحات نے لے لی۔ جدید تجربی ناول قاری کے حلقہ پر اتنا زور ڈالتا ہے کہ قاری اگر ناول پڑھتا بھی ہے تو تسلسل زمانی پر اس کی گرفت مضبوط نہ ہونے کی وجہ سے وہ زیادہ سے زیادہ مفرد واقعات ہی کی تھوڑی بہت معنویت سمجھ پاتا ہے۔ ناول پلاٹ سے بغاوت کر کے پھر کہانی کی سطح پر آگیا اور جس طرح بغیر کسی احساس زیاں کے ”طلسم ہوش ربا“ کے انتخاب سے لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے۔ اسی طرح اب تو مغرب میں بھی یہ بات عام طور پر کہی جا رہی ہے کہ تجربی ناول کے اکثر شاعرانہ بیانات اگر شعری انتخابات میں شامل کر لیے جائیں تو زیادہ مسرت بخش ثابت ہو سکتے ہیں۔ افتخار جالب نے بھی لسانی تشکیلات کا جو تصور قائم کیا ہے وہ منہو کے افسانہ ”پھند نے“ اور فیض کی نظم ”یہ رات اس درد کا شجر ہے“ پر کیا ہے۔ لیکن لسانی تشکیلات کے تصور کو اگر تنقیدی اصول کے طور پر برتا جائے تو خود منہو کے حقیقت پسند افسانوں کا کل ذخیرہ اس کسوٹی پر پورا نہیں اترے۔ یہی حال فیض کی نظم کا ہے۔ نظم خوبصورت ہے۔ بہت ہی خوبصورت ہے۔ لیکن اتنی بات تو دہلی زبان سے کہی جاسکتی ہے کہ نظم میں علامتوں اور شعری پیکروں کو ضرورت سے زیادہ کھینچا گیا ہے۔ بڑے آرٹ کی شفاف برجستگی جس کا ایسی سہتا کی متقاضی ہے، اس کی ایک آنچ کی کسر اس نظم میں رہ گئی ہے۔ سردار جعفری کے پیچیدہ استعاروں میں جو تشبیح کی کیفیت ملتی ہے وہ بھی صنّاعی کے دباؤ ہی کا نتیجہ ہے۔ تجربی آرٹ بڑا آرٹ اسی وقت بنتا ہے جب اس سے ایک روایت کی داغ بیل پڑتی ہے اور تخلیقی امکانات کی راہیں کشادہ ہوتی ہیں۔ ”پھند نے“ کا آرٹ ”پھند نے“ ہی میں Exhaust ہو جاتا ہے اور دوسروں کے لیے سوائے نقالی کے کچھ نہیں رہتا۔

حقیقت پسندی، جس نے ناول کے ساتھ ساتھ جنم لیا، صدیوں تک دنیا جہاں

کے ہزاروں فنکاروں کے لیے لامحدود تخلیقی امکانات فراہم کرتی رہی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ جدید ہستی تنقید اگر کہیں سپر انداز ہوئی ہے تو جدید ہستی ادب کے سامنے ہی ہوئی ہے۔ تنقید کے پاس وہ اوزار نہیں ہیں جن کے ذریعہ وہ جدید تجربی ادب کی ہر لحظہ بنتی بگڑتی ہست کی گرفت کر سکے۔ ڈراما اور شاعری کے مقابلہ میں خود ناول کا فارم ہی ویسے کیا کم غیر متعین تھا کہ جدید تجربات نے اس کے رے سے نقوش بھی صاف کر دیے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ جدید تجربی ناول پر اچھی تنقید انہی نقادوں نے لکھی ہے جو جانتے تھے کہ ناول کے فارم کے حدود کیا ہیں اور ان حدود کو یکسر نظر انداز کرنے کے فنی نتائج کیا نکل سکتے ہیں۔ نئے افسانہ اور ناول کی طرف فاروقی کا رویہ مجھ جیسے نقادوں کے مقابلہ میں زیادہ پرجوش اور بہم ردا نہ ہے۔ اردو میں تو نئے ناول جیسی کوئی چیز ہی نہیں البتہ نئے افسانوں پر بھی فاروقی نے کم ہی لکھا ہے۔ ناولوں پر بھی ان کے دلچسپ تبصرے وہی ہیں جو قاضی عبدالستار، کرشن چندر اور حیات اللہ انصاری کے تسلیم شدہ طرز کے ناولوں پر لکھے گئے ہیں۔ مجھے ذاتی طور پر نہ تو مغرب کا تجربی ناول پسند ہے نہ اردو کا جدید افسانہ۔ فکشن سے لطف اندوزی کے معاملہ میں میرا مذاق کافی رسمیہ ہے لیکن ادبی مہم سازی کے جذبہ کے تحت میں نے کافی تجربی ادب بھی چھان مارا ہے۔ اس لیے میں چاہوں تو اس کا جائزہ لے سکتا ہوں اور اس کی صفات اور منفرد خصوصیات کا تعین بھی کر سکتا ہوں۔ لیکن اس کے تنقیدی محاکمہ یعنی قدر و قیمت کے تعین کا حوصلہ خود میں نہیں پاتا، کیونکہ اینٹی آرٹ کی اواں گارد تحریکوں نے نقاد کے ہاتھ سے وہ تنقیدی پیمانے ہی سلب کر لیے ہیں جو آرٹ کی کسوٹی بنتے، اور نئے پیمانے وہ وضع نہیں کر پایا ہے۔ ہستی تنقید بھی، جیسا کہ میں بتا چکا ہوں، محاکمہ سے زیادہ محض بیان ہو کر رہ گئی ہے۔ نئے افسانہ پر مارکسی اور معاشرتی نقادوں کی جھنجھلاہٹ سمجھی جاسکتی ہے، لیکن اپنی اس جھنجھلاہٹ کو وہ کوئی تنقیدی روپ نہیں دے سکے۔ ان کا یہ اعتراض کہ نیا افسانہ سماج اور زندگی سے کٹا ہوا ہے، بے معنی ہے کیونکہ ایک چیز جو اواں گارد ادب کو اہم اور قابل فکر و توجہ بناتی ہے وہ اس کا انسانی، سماجی اور وجودی سروکار ہی ہے۔ دراصل گرد و پیش کے انتشار کا منتشر یا غیر مربوط فارم میں پیشکش کا میاں *Self Defeatist* ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ نئے افسانہ پر تنقید کا آغاز اگر اس نکتہ سے کیا جائے تو روایتی تنقید ایک نئی جہت پاسکتی ہے۔ مغرب میں ایسا ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی تنقید

اواں گار د ادب کے سامنے خود کو اتنی بے دست و پا اور سر اسید محسوس نہیں کرتی جتنی کہ اردو کی روایتی تنقید۔ جدیدیت پر ہمارے یہاں غم و غصہ بہت ہے، غور و فکر کم، مکتبی تنقید مقالے کا ایسی ادب پر لکھتی رہی اور فتوے جدید ادب کے خلاف دیتی رہی۔ کلاسیکی فکر کو وہ جدید ادب کا پیمانہ نہ بنا سکی۔ ادب کی تاریخ میں جدیدیت کا پورا زمانہ مکتبی تنقید کی خلوت نشینی کے زمانہ کے طور پر یاد گار رہے گا۔

زیر تبصرہ کتاب میں فکشن پر فاروقی کے دو مضامین ہیں۔ "افسانہ کی حمایت میں" جو دو حصوں میں ہے، ان کا سب سے اذیت بخش مضمون ہے۔ اس مضمون کو میں نے جتنی بار پڑھا ہے ایک عجیب سی قماریت، بے چینی اور بے چارگی محسوس کی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ذاتی طور پر ادبی معاملات کو صیقل شدہ منطق کی چکا چوند کرنے والی فضاؤں میں طے کرنا میں پسند نہیں کرتا۔ فاروقی افسانہ کو ایک تھرڈ کلاس صنفِ سخن ثابت کرنا چاہتے ہیں اور اس مقصد کے لیے وہ اپنی پوری منطق، تمام مناظرانہ طاقت اور فقیہانہ استدلالی قوت کا استعمال کرتے ہیں۔ اسی لیے پورے مضمون میں قانونی موٹا گافیوں اور مناظرانہ بحث کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ دوسرا حصہ تو مضمون رہا ہی نہیں بلکہ باقاعدہ نقاد اور افسانہ نگار کے بیچ مناظرہ بن گیا ہے۔ تقریری مقابلہ میں جس طرح مقرر کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ فریق مخالف کے ہر نکتہ کو کسی نہ کسی طرح رد کیا جائے اور اپنے حق میں زیادہ سے زیادہ Points سکور کیے جائیں، اسی طرح فاروقی نے ہر اس نکتہ کو توڑنے کی کوشش کی ہے جو افسانہ کے حق میں پیش کیا جائے۔ فاروقی کے دلائل زور دار ہیں لیکن محض دلائل کے زور پر کسی صنف کو اچھا یا برا ثابت کرنا اچھی ادبی تنقید کا شیوہ نہیں رہا کیونکہ ادب جن تجربات سے عبارت ہے وہ فلسفہ اور سائنس کے حقائق کے برعکس احساس اور تخیل کی دھندلی، مبہوم اور پراسرار فضاؤں پر پروان چڑھتے ہیں۔ کسی سائنسی بیان کی تصدیق تجربہ گاہ میں ممکن ہے جبکہ ادب کے پاس کوئی ایسی تجربہ گاہ نہیں کیونکہ ادبی حقائق مظاہر فطرت کی مانند معروض میں اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے، بلکہ ہر نظم اور ہر افسانہ ہر قاری کے لیے ایک علیحدہ اہمیت اور معنویت رکھتی ہے۔ ہر آدمی کی زندگی میں بعض معمولی اشعار اور فن پارے ایسی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کہ وہ انھیں کسی قیمت پر چھوڑنے کو تیار نہیں ہوتا۔ اسی لیے توجید نقادوں کی آرا بھی اس کی پسند اور ناپسند کو متزلزل نہیں کر سکتی۔ دنیا کے عظیم ترین فنکاروں کے خلاف نقادوں نے مورچہ بندیاں کی ہیں، لیکن

ان کی مقبولیت پر کوئی حرف آنے نہیں پایا۔ دلائل کے زور پر غزل کو آپ نیم وحشی صنفِ سخن ثابت کر سکتے ہیں لیکن غالب کو پڑھتے وقت آپ عظیم آرٹ ہی کے تجربہ سے دوپارہ ہوتے ہیں۔ عظیم آرٹ کا تجربہ ہمیشہ مکمل تجربہ ہوتا ہے۔ آپ کو کسی کمی اور تشنگی کا احساس نہیں ہوتا۔ اس وقت آپ یہ محسوس نہیں کرتے کہ غالب نے اگر مثنوی، دراز میہ یا ڈراما لکھا ہوتا تو زیادہ تکمیل کا احساس ہوتا۔ چیخوف، موپاساں، مینو اور بیدی کے افسانے پڑھتے وقت بھی اسی جمالیاتی تکمیل اور آہنگ کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ ناول نگاروں کے مقابلہ میں یہ جو چیز دے رہے ہیں وہ چھوٹے پیمانہ کی ہے۔ جو مسرت مجھے جنگ و امن پڑھ کر حاصل ہوئی ہے وہی مسرت مجھے جانکس کا افسانہ Dead پڑھ کر حاصل ہوئی ہے۔ ہاں اگر افسانہ پڑھتے وقت مجھے یہ محسوس ہو کہ مجھے وہ لطف نہیں آ رہا جو جنگ و امن پڑھتے وقت آ رہا تھا مجھے محسوس ہو کہ یہ تو میں ایک نئی چیز کے پیچھے وقت غارت کر رہا ہوں، اس سے بہتر تھا کہ میں شیکسپیر کا ڈراما پڑھتا تو بات دوسری ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو ہمارے لیے زندگی حرام ہو جاتی کیونکہ دنیا میں شاہکار تو صرف چند ہی ہوتے ہیں۔ لیکن بے شمار ایسے فن پارے ہوتے ہیں جو شاہکار نہ سہی لیکن اپنے طور پر مکمل ہوتے ہیں۔ اور جو جمالیاتی مسرت وہ عطا کرتے ہیں وہ اپنے طور پر بھرپور ہوتی ہے۔ یہ بات آج ہی نہیں بہت پہلے سے کہی جاتی رہی ہے کہ شاعری کے مقابلہ میں ناول کمتر درجہ کی چیز ہے۔ ناول ڈرامے کے مقابلہ میں بھی کمتر درجہ کی چیز ہے کیونکہ ڈرامے کی مانند ناول کا اپنا کوئی بندھا ہوا فارم نہیں، اور آج بھی وہ اپنا کوئی فارم پیدا نہ کر سکی۔ اگر شاعری ہی سے مقابلہ ٹھہرا تو مختصر افسانہ ہی نہیں بلکہ ناول اور بڑی حد تک ڈراما بھی اس کے سامنے اسفل ٹھہریں گے، کیونکہ یہ سب شاعری کے برعکس کسی نہ کسی حد تک وقت میں قید ہیں۔ شاعری کے مورچے سے گولا باری پورے فکشن پر کرنی چاہیے تھی لیکن فاروقی نے ہدف صرف افسانہ کو بنایا۔ انہوں نے ناول پر بھی تھوڑی گولا باری کی لیکن وہ اسے بہت زخمی کرنا نہیں چاہتے تھے کیونکہ وہ ناول سے افسانہ کو رگیدنے کا کام لینا چاہتے تھے۔ افسانہ ناول کے مقابلہ میں کمتر، احتقر یا چھوٹے پیمانے کی چیز ہے، یہ بات بھی کوئی نئی نہیں اور ہڈن کی وجہ سے ہمارے طالب علم اس بحث کے تمام پہلوؤں سے اچھی طرح واقف ہیں۔ لیکن فاروقی جیسے نقاد ہڈن کو تو اپنی طالب علمی ہی کے زمانہ میں بہت پیچھے چھوڑ آئے تھے۔ چنانچہ

انھیں اس بحث کا ایک نئی نہج سے آغاز کرنا تھا۔ اگر فاروقی مختصر افسانہ کا ایک صنف کے طور پر مطالعہ کرتے، اس کے خصائص اور اس کے حدود اور ان حدود میں رہ کر اس نے جو کام کیے ہیں اس کا جائزہ لیتے، آج کل کے زمانہ میں ناول ہی کی طرح اسے جن و شاریوں کا سامنا ہے ان کا بیان کرتے، یہ دیکھنے کی کوشش کرتے کہ افسانہ چند کام ایسے بھی کر سکتا ہے جو ناول اور ڈرامے کی دسترس سے باہر ہیں۔ یہ دیکھتے کہ بحیرہ کے کچھ میں افسانہ سے کہیں زیادہ ناول کے کمرشیل ہونے کے امکانات بڑھ گئے ہیں، کیونکہ افسانہ مختصر ہونے کی وجہ سے اور مارکیٹ سے ناول کی مانند بندھا ہوا نہ ہونے کے سبب سنجیدہ آرٹ کے تجربات میں زیادہ آزاد رہ سکتا ہے، اگر وہ یہ بھی دیکھتے کہ تجربی ناول جب پاٹ کر دار اور واقعہ نگاری سے دست بردار ہو گیا اور شعور کے حساس ترین لمحات کا مظہر بنا تو رسمِ ناول کے کینوس کی اسے ضرورت ہی نہ رہی کیونکہ اس کا مقصد نہ تو کردار کی تعمیر نہ عمل کی پیشکش رہا، نہ انسانی تعلقات اور فطرت کی پیچیدگیوں کا مطالعہ رہا بلکہ شعور کی رو، احساس کی فضا ہی، وجودی خوف اور کابوس کے علامتی اور استعاراتی بیان نے اسے ایک کیفیت، ایک موڈ، ایک حالت ذہنی کی ترجمان غنائیہ نظم میں بدل دیا تو پھر اس میں اور افسانہ میں سوائے طوالت کے فرق ہی کیا رہا۔ اگر فاروقی ان نکات کو سامنے رکھتے تو شاید ان کا مضمون دوسری نوعیت کا، زیادہ ہمدردانہ اور فکر انگیز ہوتا۔ بصورت موجودہ وہ ایک Teasing آرٹیکل ہے۔ ایک ہوشیار اور بے رحم پیرسٹر کی طرح وہ افسانہ نگار کو Corner کرنا چاہتے ہیں اور اپنے اس مقصد کے لیے وہ معمولی سے معمولی واقعہ سے بھی بڑے شواہد اخذ کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک چیخوف بڑا افسانہ نگار ہے لیکن اس نے ڈرامے نہ لکھے ہوتے تو اس کی قدر آدمی رہ جاتی۔ موپاساں کا نام بڑا ہے لیکن اس نے بھی منہ جھوننا کرنے کی حد تک ایک ناول لکھا۔ فاروقی کے نزدیک موپاساں کا ناولٹ ”ایک عورت کی کہانی“ تو بڑے ناولوں کے زمرے میں آتا ہے۔ وہ اسی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ اس کے افسانوں کی قدر پر جہاز پھیرنے کے لیے بڑی ذہانت سے اس جملہ کا اضافہ کرتے ہیں کہ یہ ناولٹ اس کو بقائے دوام بخشنے کے لیے بہت تھا۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

”جناب! اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ ترقی پسندوں نے افسانہ کو اس لیے فروغ دیا کہ ادب سے جس قسم کا کام وہ لینا چاہتے تھے اس کے لیے

افسانہ موزوں ترین صنف تھا۔

میں فاروقی سے پوچھتا ہوں کہ ترقی پسندی کا جتنا پرچار شاعری میں ہوا ہے کیا اس کا عشرِ عشر بھی افسانوں میں ملتا ہے۔ نئے ادب کی تحریک کا دور اردو افسانہ کا سنہرا دور ہے۔ اتنی بڑی تعداد میں اتنے شاندار اور کامیاب افسانے اردو میں نہیں لکھے گئے۔ زیادہ تر لکھنے والے حقیقت نگار تھے جنہیں ترقی پسندوں نے مشکل ہی سے شناخت کیا۔ ترقی پسندی کا پروپیگنڈا، کرشن چندر، احمد عباس، عصمت اور مہندر ناتھ اور چند دوسرے لکھنے والوں کی کہانیوں میں ملتا ہے اور یہ کہانیاں بھی انٹیٹیووں پر گنی جاسکتی ہیں۔ منو، بیدی، لعل ام عباس، عزیز احمد، عصمت، ندیم اور دوسرے بے شمار افسانہ نگاروں نے ایسی کہانیاں لکھی ہیں جن کا ترقی پسند سماجیات سے دور کا بھی سروکار نہیں۔ اس کے برخلاف شاعری میں ترقی پسند خیالات کا کس اس عہد کے لگ بھگ تمام شاعروں میں نثر آئے گا۔ وجہ یہ ہے کہ شاعری مجرد خیالات کی تبلیغ کا آسان ترین ذریعہ ہے۔ بلند آہنگی، خطابت، تھوڑی بہت صنعت گری کے ذریعہ ہر انقلابی فحش اور تقریر کو اعلیٰ و حلا کی نظم کا روپ دیا جاسکتا ہے۔ اس کے برخلاف افسانہ خیال کو عمل کے ذریعہ پیش کرتا ہے اور اس عمل کی افسانوی ترتیب اور نشوونما، اور اس کے ذریعہ کرداروں کی پیشکش میں فنکار کی تخلیقی صلاحیت کی کسوٹی ہوتی ہے۔ تک بندی شاعری ہی میں ہوتی ہے، افسانہ نگاری میں نہیں۔ شاعروں پر دورہ پڑتا ہے تو ہزاروں کی تعداد میں حب الوطنی کے گیت لکھ ڈالتے ہیں۔ ایسے دورے افسانہ نگاروں پر کم ہی پڑتے ہیں اور اگر پڑتے بھی ہیں تو وہ محض تک بندی سے کام نہیں لیتے، عمل اور کردار کی پیشکش کے ذریعہ وہ صورت حال کو ایک نئی معنویت بخشتے ہیں۔ فسادات پر لکھی گئی ترقی پسندوں کی نظمیں پڑھیے اور منو اور بیدی کے افسانے پڑھیے، میری بات واضح ہو جائے گی۔ آپ وقت کی قید کی بات کرتے ہیں۔ میں کہتا ہوں، ترقی پسندوں کی شاعری جتنی وقت میں قید ہے اتنے منو کے افسانے بھی نہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اصنافِ سخن کے تقابلی مطالعہ میں بہت سی نازک باتوں کا خیال کرنا پڑتا ہے۔ تنقید میں ایسا حتمی اور قطعی Stand لینے سے کام نہیں چلتا جیسا کہ فاروقی نے محولہ بالا مضمون میں لیا ہے۔

فلشن پر فاروقی کا دوسرا مضمون ”آج کا مغربی ناول“ ناول کے جدید نظریات اور تصورات سے بحث کرتا ہے۔ یہ بہت ہی دلچسپ اور فکر انگیز مضمون ہے۔ اس مضمون

میں فاروقی ایک جگہ لکھتے ہیں۔

”پاستر ناک کا تذکرہ مجھے اس بات کی یاد دلاتا ہے کہ تجربے کی بافت کے باوجود روایتی طرز کا ناول ابھی یورپ میں بھی ختم نہیں ہوا ہے اور نہ کبھی ختم ہو گا۔ جدید طرز کبھی بھی قدیم طرز کو پوری طرح مغلوب نہیں کرتا۔ اس میں حسبِ دل خواہ ترمیم ضرور کرتا ہے۔“

ان جملوں پر اردو ادیبوں کو خاص طور پر غور کرنا چاہیے۔ اگر اردو میں تسلیم شدہ طرز کے اچھے افسانے اور ناول نہیں لکھے جارہے تو اس میں قصور ان جدیدیوں کا نہیں ہے جو تجربی کہانیاں لکھتے ہیں۔ مغرب میں ناول کا حاوی رجحان آج بھی ہائٹراک اور ڈکنس کے ناولوں کا ہے۔ اور راب گرس، ساروت اور بتور کے اسالیب منفرد تجرباتی کی حدود سے نکل کر کسی میان کی شکل اختیار نہیں کر پاتے۔ روایتی طرز کے نئے اور دلچسپ ناول اور افسانے بھی ہم نہیں لکھتے تو یہ ہمارے تہذیبی انحطاط کا ثبوت ہے۔ تخلیقی بانجھ پن کے جس دور سے آج کا اردو افسانہ گزر رہا ہے وہ تشویشناک ہے۔

مغرب کے نام سے متکی تو کبھی کو آتی ہے لیکن کوئی یہ نہیں دیکھتا کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جس تخلیقی گہما گہمی سے مغرب کے تہذیبی ایوان گونجتے رہے ہیں اس کے مقابلہ میں یہاں تو سناٹا ہے۔ فاروقی کا یہ مضمون تمام کا تمام مفکرانہ ہے، کیونکہ یہ نظریات اور تصورات سے بحث کرتا ہے۔ مضمون میں منفرد ناولوں کی ہیئت اور تکنیک پر بحث اسی حد تک ہے جس حد تک وہ کسی تصور کی توضیح کے لیے ضروری ہے۔ مضمون میں فاروقی کا اسلوب نہایت کفایت شعارانہ ہے لیکن اکثر اہمال کو چھوٹے لگتا ہے۔ مثلاً:

”ناول بطور بیان واقعہ بنام وقت: یہ فرینک کر موڈ کی کتاب The Sense

Of An Ending (۱۹۶۰ء) کا موضوع ہے۔ وقت کا احساس اختتام اور

مکاشفے Apocalypse کا احساس ہے۔ ہر ناول کسی نہ کسی صورت میں

Apocalypse کی طرف سفر کرتا ہے۔ لیکن آخری اختتام اور مکاشفہ

در اصل موت ہے اس لیے ہر ناول موت کی طرف سفر کرتا ہے۔ کیا یہ ممکن

ہے کہ وقت اور موت کی اس وحدت کو توڑا جاسکے۔ یہ ہر جدید ناول نگار کا

مسئلہ ہے۔“

فاروقی کے یہاں اشکال کی ایسی مثالیں زیادہ نہیں ہیں۔ وہ اپنے خیال کو عموماً صفاً اور وضاحت سے پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اشکال کی طرف یہ اشارہ ان نکتوں کی تنبیہ کے لیے ضروری سمجھا گیا ہے جو اہمال اور اشکال کے ذریعہ پیچیدگی اور گہرائی کا فریب پیدا کرتے ہیں۔ مدد سنا، تشریح، تفسیر اور مثالوں کے ذریعہ ادق نکات کی وضاحت کا سلیقہ مندانہ استعمال ہمارے اکثر مفکرانہ مضامین کے حوصلہ شکن اشکال کا تریاق ثابت ہو سکتا ہے۔ مغربی تنقید کی ایک اہم اسلوبی صفت یہی ہے کہ وہ پتھر کو پانی کہہ دیتی ہے۔ مشکل ترین فلسفیانہ نکات اور نازک ترین خیالات کو ذہن نشین کرانے کے جو طریقے انھوں نے ایجاد کیے ہیں ان میں ہمارے نقادوں نے ابھی تک دلچسپی نہیں لی ہے۔ تنہیم کا پورا بار ہم قاری کے کندھوں پر ڈالنا چاہتے ہیں۔ عبادت بریلوی کی پیش پا افتادگی کا ایسا رد عمل کہ ہم انصاحی اسلوب کی حسن آفرینیوں ہی سے ہاتھ دھو بیٹھیں، درست نہیں ہے۔ مثال ہمارے سامنے ان اساتذہ کی ہونی چاہیے جنھوں نے تدریسی اور تعلیمی اسلوب کو شخصی، خلافتانہ اور چلکار بنایا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کی طرح ایسی تنقید سمجھنا گویا وہ جانوں کو سبق پڑھا رہے ہیں، کوئی پسندیدہ بات نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی پسندیدہ بات نہیں ہے کہ ہر قاری کو کانٹ، اسپنوز اور محمود ہاشمی سمجھ لیا جائے۔ کبھی کبھی خیال آتا ہے کہ فری لانس نقادوں کو زبردستی ایم۔ اے۔ کی کلاس میں لکچر لینے پر مجبور کرنا چاہیے۔ اس طرح ان کے مفکرانہ اسلوب کی سنگین منہی شاید نرم پڑے لیکن یہاں معاملہ صرف اسلوب کی سنگنائی کا نہیں ہے، پورے تنقیدی طریقہ کار کا ہے۔ فاروقی اکثر وضاحت طلب اور بحث طلب بیانات کی اساس پر یا تو کسی مفروضہ کی تعمیر کرتے ہیں یا ان کی مدد سے کسی نتیجہ پر پہنچنا چاہتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جن بیانات سے قاری کا ذہن سنگینوں سوالوں کی بھگدڑ سے گرد آلود ہوتا ہے، ان بیانات سے جو نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے اسے اگر قاری قبول بھی کرتا ہے تو سوالیہ اور گرد آلود ذہن ہی سے قبول کرتا ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

”سارتر سے اختلاف کی اولیت کا سہرا کامیو کے سر ہے لیکن اس سے باقاعدہ اختلاف رو بہ گرنے لگا۔ اگرچہ سارتر اور کامیو دونوں ناول کو وقت کی بندش سے آزاد کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن سارتر کامیو کے The Outsider کو ناول نہیں مانتا۔ وہ کہتا ہے کہ اس کا غیر مسلسل زمانہ حال جو ان

تمام معنی خیز کڑیوں کا اخراج کر دیتا ہے جو تجربہ (بہ معنی Experience) کا بھی حصہ ہے، اس کو ناول نہیں بنے دیتا۔ وقت سے بغاوت کے دشمن میں سارتر کی کوشش اتنی دور بھی نہیں جاتی۔ روب گریے سارتر کے شاہکار Nausea کو ایک مریضانہ قسم کے ساتھ برخواست کر دیتا ہے اور اسے بیش قیمت لیکن قدیمی فن پارے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ سارتر خود اس بات کا قائل ہے کہ وقت میں ایک واضح اور کھلی ہوئی غیر انتہائیت ہے۔ وقت واپس نہیں آتا۔ ہمیشہ اختتام اور مکاشفے کی طرف جاتا ہے جو موت ہے لیکن پھر بھی وہ حتی الامکان اپنے ناول کو وقت میں قید رکھتا ہے۔

مجھ جیسے لوگ اس پورے اقتباس کو پچھنی آنکھوں والے حیرت زدہ فنی طالب علم کی مانند پڑھتے ہیں۔ ہر بیان ذہن میں سوالات پیدا کرتا ہے۔ بحث طلب، روشنی طلب، معلومات طلب سوالات۔ ایسی تنقید ذہن کے بننے اور سیرتی ہے جنہیں سینے کے لیے پھر انگریزی کتابوں میں دھماگے کا سراغ ڈھونڈنا پڑتا ہے۔

فاروقی کی یہ بات درست ہے کہ مغربی ادب میں آج کا دور شاعری اور ڈرامے کا دور ہے۔ ناول رو بہ زوال ہے۔ وہ کہتے ہیں: ”ایٹنی ناول جو آج کا ناول ہے ایک غیر معمولی قوت رکھتا ہے۔ لیکن اس کے امکانات محدود ہیں۔“ فاروقی اگر مضمون کو ایٹنی ناول تک محدود رکھتے تو شاید ان بہت سے فنکاروں کے تذکرے کی گنجائش نکل آتی جن کی عدم موجودگی سے مضمون میں تشنگی کا احساس پیدا ہو گیا ہے۔ پاسترناک، سولزمنسائن، نارمن میلر، ہنری ملر، ہاکوف اور سارتر کی بجائے ہیلر، جان باکس، انتھانیل ویسٹ اور خصوصاً جو انا ہارنس کے تجربات مخالف حقیقت پسندانہ ہونے کی وجہ سے زیادہ اہم ہیں۔ لیکن جدید مغربی ناول ایک بہت ہی وسیع اور پہلو دار موضوع ہے۔ نقد کو اپنا دائرہ کار محدود کرنا ہی پڑتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اگر فاروقی قدیم طرز کے ناولوں کی بجائے اواں گارد کے تجربات تک اپنے دائرے کو محدود رکھتے تو زیادہ مناسب تھا۔ مغرب میں اواں گارد کے نظریات کی روشنی میں ان کے کارناموں کو اب سختی سے پرکھا جا رہا ہے۔ مضمون میں روب گریے پر فاروقی نے خوب لکھا ہے، لیکن روب گریے کے نظریات زیادہ ورثہ تنقیدی محاکمہ کا تقاضا کرتے ہیں۔ میرے نزدیک روب گریے

کے نثریات سے کہیں زیادہ، تنقید کی تخلیقات اہم ہیں اور ان تخلیقات سے ہمارے فنکاروں کے فکریات کے بارے میں جو تصورات جنم لیتے ہیں وہ زیادہ قابل غور ہیں۔ تنقید پر فاروقی نے اچھا لکھا ہے، لیکن وہ زیادہ تفصیلی تذکرے کا مستحق ہے۔ فاروقی نے سادہ سادگی کے اس قول کی کہ ”کیا تم سمجھتے ہو کہ میں کسی پسماندہ ملک میں رہ کر روبہ کرنے پر آمادہ ہوں“ تنقیدی گرفت کرنے کی کوشش کی ہے جو اپنی جگہ دلچسپ ہے کیونکہ وہ اس تصور پر ضرب لگاتی ہے جو آرٹ کے مسائل کو اقتصادیات سے الگ کر کے دیکھ نہیں سکتا۔ ہمارے سادہ سادگی کی تمام صناعی اور فنکاری Banality کے بیان پر صرف ہو جاتی ہے۔ اور اگر کوئی کہے کہ اس کی بعض تحریروں کا مطالعہ پیت لبروں کی عیاشی ہے تو درست ہے۔ لیکن روبہ کرنے کے مسائل وجودی اور فرد کی فطرت سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ مسائل ہیں۔ لہذا ہمارے معاشرے کا آخری ہی کٹ منٹ کی پرانی بحث میں الجھتا ہے اور فاروقی کا مضمون اسی بحث پر ختم ہو جاتا ہے۔ وہ کامیو کا ایک قول نقل کرتے ہیں۔

”اگر ہم عصر فنکار تاریخ کے لائے ہوئے کرب و بلا کو نظر انداز کرتا ہے تو

گویا فاضل یا وہ کوئی میں عمر صرف کرتا ہے۔“

فاروقی کہتے ہیں کہ میرا خیال ہے کہ ”والہنگی کے موضوع پر بس اسی بات کو حرف آخر سمجھنا چاہیے۔“ میں نہیں سمجھ پایا کہ اتنے صاف بیان کے باوجود لوگوں نے فاروقی کو بیست پسند اور جمال پرست کون سی بنیاد پر کہا ہے۔ لیکن والہنگی کے تصور کو ہمارے نام نہاد معاشرتی نقادوں نے جس طرح پابستلی اور آئیڈیولوجی کی ذہنی غلامی میں بدل دیا ہے اس کے پیش نظر کامیو کا یہ بیان بھی حرف آخر نہیں بنتا۔ والہنگی پر زیادہ منضبط منطقی اور استدلالی بحث کی ضرورت تھی اور یہ بحث فاروقی نے اپنے معرکۃ الآراء مضمون ”ادب کے غیر ادبی معیار“ میں کی ہے۔ یہ فاروقی کا بہترین مفکرانہ مضمون ہے۔ اس مضمون میں فاروقی کے استدلالی طریقہ کار کے جوہر کھلتے ہیں اور ان کی نظر موضوع کے تمام پہلوؤں کا جامعیت سے احاطہ کرتی ہے۔ اس کا انداز بیان شیخہ، چمک دار اور بذلہ سنج ہے۔

اردو میں جدیدیت کے آغاز کے ساتھ معاشرتی تنقید کا انحطاط رونما ہوا۔ والہنگی کا موضوع ذہبے ہوئے معاشرتی نقادوں کے لیے تنکے کا سہارا بن گیا۔ سارتر اور کامیو جیسے ادیب، جن کا ذکر کسی زمانہ میں ترقی پسند قبرستانی ادب کے ضمن میں کیا کرتے تھے،

اب ان کے لیے مسیحائے وقت ثابت ہوئے۔ دراصل معاشرتی نقادوں کو زور دینا چاہیے تھا ادب کی عصری آگہی پر۔ انہوں نے اصرار کیا ایک مخصوص نظریہ حیات کی وابستگی پر۔ عصری آگہی پر وہ زور دیتے تو انھیں پتہ چلتا کہ عصری آگہی اگر کہیں ہے تو اہل کار، اور جدیدیوں کے ادب ہی میں ہے۔ باقی جو کچھ بچتا ہے وہ یا تو اوسط جمہیں رسمہ ادب ہے یا کمرشیل ادب ہے یا ریاست کی کارسلیسی یا سیاست کی فارمولا بازی ہے۔ معاشرتی نقادوں میں اتنی سمجھ بوجھ نہیں تھی کہ جدید ادب کی عصری آگہی کی نوعیت کو سمجھ کر اس پر سماجی، اخلاقی اور نفسیاتی زاویہ سے سخت تنقید کرتے جیسا کہ ادب کرے۔ سارتر، بتور اور بیلٹ پر مغرب کے کلاسیکی مزاج والے نقادوں نے کی ہے۔ اردو کے معاشرتی نقاد اپنی پرانی سچائی روایت سے چمٹے رہے اور صالح اور سخت مند اور عوام دشمن اور حیات دشمن کلی شیز کی نقاب تلے اپنے محدود مطالعہ، ناقص فکر اور دانشورانہ دیوالیہ پن کو چھپاتے رہے۔ آج بھی وہ وابستگی پر اس طرح قلم رانی کرتے رہتے ہیں گویا فاروقی کا مضمون اردو میں نہیں بانگزد میں لکھا گیا ہے جسے وہ سمجھ نہیں پاتے۔ وہ اتنی سی بات نہیں سمجھتے کہ اختلافی مسائل پر لکھتے وقت جب تک مخالف کے پیش کردہ نکات اور دلائل کا اعلان نہ کیا جائے ہر تحریر یک طرفہ اور اذعان ہوگی اور انھی مباحث کی تکرار کرتی رہے گی جن کی تردید ہو چکی ہے۔ کسی بھی موضوع پر لکھی گئی اہم تحریروں کو نظر انداز کر کے اس موضوع پر کوئی نئی، تازہ اور فکر انگیز بات نہیں کہی جاسکتی۔ وابستگی کے حامی نقاد بار بار اس Solipsism کا شکار ہوتے ہیں کہ ناوا بستگی بھی ایک قسم کی وابستگی ہی ہے۔ اس کا منطقی جواب فاروقی سے سنئے:

”یہ کہنا کہ ناوا بستگی بھی ایک طرح کی وابستگی ہے، کیونکہ آخر آپ ناوا بستگی کے اصول سے وابستہ ہیں، محض ایک عقلی گدا ہے۔ کیونکہ جس وابستگی کی پہلی شرط ناوا بستگی ہو اسے وابستگی کہہ ہی نہیں سکتے۔ وابستگی کا تقاضا یہ ہے کہ جس نظریہ حیات کو مان لیا گیا ہے، اس کے بنائے ہوئے اصول و ضوابط یا اس نظریہ حیات کے وضع کرنے والے لوگوں کے بنائے ہوئے اصول و ضوابط کو بے چوں و چرا قبول کر لیا جائے اور انھی کی روشنی میں اپنا اناحہ حیات مرتب کیا جائے۔ ناوا بستگی اس انضباط و انضمام کی نفی کرتی ہے لہذا اسے وابستگی نہیں کہہ سکتے۔“

مضمون کا وہ حصہ بہت ہی دلچسپ ہے جس میں وابستگی کی نفسیاتی وجہ بیان کرتے ہوئے شاعر کے فاروقی ہونے پر خیال آرائی کی گئی ہے۔ اس ضمن میں شاعر کی اخلاقی شخصیت اور تخلیقی شخصیت، اظہار ذات کا مسئلہ اور اسٹبلشمنٹ سے تعلق پر نہایت فکر انگیز خیالات ملتے ہیں۔ یہ مضمون فنکار کی تخلیقی آزادی کا عہد نامہ ہے۔

”شاعر جس ذات کا اظہار کرتا ہے وہ ایک انتہائی پیچیدہ، پراسرار اور تقریباً ناقابل فہم چیز ہے، اظہار ذات پر اصرار کرنے والے صرف یہ چاہتے ہیں کہ اس پیچیدہ اوپر اسرار چیز کو ظاہر کرنے کی پوری آزادی ہو۔ اس کے اوپر سیاسی احرام و تحریم کے پردے نہ ہوں۔“

ایک اور مقام پر لکھتے ہیں

”شاعری جانے بوجھے، پہلے سے سمجھے ہوئے، خارج سے حاصل شدہ، پہلے سے منظور شدہ تجربات کے اظہار کا نام نہیں ہے، بلکہ شاعری کی حیثیت ایک انکشاف کی سی ہے۔ وابستگی اسی بنیادی اصول کی نشی کرتی ہے کیونکہ نظریہ بند شاعر کے Responses اس کے نظریہ کے مخلوم ہوتے ہیں۔“

ان اقتباسات کو پیش کرنے سے میرا ایک ہی مقصد ہے۔ میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ وہ لوگ جو فاروقی کو ایک خاص قسم کا بیست پسند اور اسلوبیات کا ماہر نقاد سمجھتے ہیں اور اس خوش فہمی میں مبتلا ہیں کہ اخلاقی قدروں اور اونچے آرٹ شوں کے لیے لڑنے کا ٹھیکہ انہی نے لے رکھا ہے۔ اگر فاروقی کو غور سے پڑھتے تو انھیں پتہ چلتا کہ فاروقی نے چند تہذیبی قدروں کے تحفظ کی خاطر، فنکار کی تخلیقی آزادی کی خاطر، عامیانہ آرٹ کی میلی پر چھائیوں سے ہائی آرٹ کی سلفطائیت کو بچانے کی خاطر، اور شاعری کو ریاست اور سیاست کی باندی کے طور پر نہیں بلکہ شاعری ہی کے طور پر زندہ رکھنے کی خاطر خیالات کی جنگ لڑی ہے۔ فاروقی نے ان غلط ادبی اور تنقیدی متحس کو سبوتاژ کیا ہے جو سیاسی مصلحتوں کی ترغیبی ہوئی تھیں۔

محولہ بالا مضامین کے علاوہ فاروقی کے غالب پر پانچ مضامین اور یے نس، اقبال اور ایلین پر مضمون اس بات کا مزید ثبوت ہیں کہ فاروقی کو محض بیست پسند کہہ کر رد کرنا ناقدانہ بے ایمانی ہے۔ یہ تمام مضامین مفکرانہ ہیں اور اہم تصورات سے بحث کرتے ہیں۔ اقبال پر مضمون ٹھوس فلسفیانہ فکر کا شاندار نمونہ ہے۔ فاروقی کو اپنی فلسفہ دانی کی

نمائش کا شوق نہیں ہے۔ علم و فضل کے نمائشی انداز سے احتراز فاروقی کے تنقیدی اسلوب کی امتیازی خصوصیت ہے۔ میں پہلے بتا چکا ہوں کہ ہماری تنقید خصوصاً فیہ مکتبی تنقید اور کالر شپ کے وقار سے محروم ہوتی گئی ہے۔ اس کی وجوہات کچھ بھی رہی ہوں لیکن خود سرایوں، بلند جبیں ذوق سخن کی نمائش، ہم عصر سماجی اور سیاسی مسائل کا سفاقتی بیان، اور بھلی بھلی اخلاقی باتیں اس خلا کو پُر نہیں کر سکتیں، جو تنقید میں علمی مطالعہ، تحقیقی چھان بین، اپنی ادبی روایت کے شعور اور فلسفیانہ تفکر کے فقدان سے پیدا ہوا ہے۔

اقبال، یے ٹس اور ایلینٹ میں مشابہت کے پہلو تلاش کر کے فاروقی نے ایک اہم ادبی نکتہ کو روشن کیا ہے اور وہ یہ کہ تہذیبی، تمدنی اور تاریخی اختلافات کے باوجود شاعری جب حیات و کائنات کی حقیقت کے انکشاف کا ذریعہ بنتی ہے اور موت و حیات، وجود و عدم اور وقت و ابدیت کی ماہیت کی تلاش کرتی ہے تو مختلف شاعروں کی فکری اور جذباتی کیفیات اپنے تمام اختلافات اور منفرد خصوصیات کے باوجود مماثلت کے چند ایسے پہلو رکھتی ہیں جن کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ اسرار کی تجرے اور اس کے اظہار کی مختلف منزلوں میں انھوں نے کیا کیا محسوس کیا۔ مضمون میں جو بات ابھر کر سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ تینوں شاعروں کی کشمکش ایک ہے، نجات کے راستے مختلف ہیں۔ لیکن تلاش حقیقت اور اظہار ذات کی کشمکش ایک ہے، گو اظہار ذات کی صورتیں مختلف ہیں۔ مضمون اس وجہ سے بھی بہت اہم ہے کہ اقبال کی صحت مندی اور ترقی پسندی کے مقابلہ میں ہم یے ٹس اور ایلینٹ کو ایک معنی میں لے و خصوصاً شاعر ہی سمجھتے آئے ہیں۔ ایک لیکن، ایک کیستھو لک اور ایک اسلامی شاعر کی اسرار کی ہوشمندگی اور شاعرانہ کشمکش کا اتنا ہمدردانہ اور نکتہ رس بیان پڑھ کر ہم محسوس کرتے ہیں کہ وہ شاعری جو انکشاف حقیقت کی شاعری ہے، جو اسرار کی تجربات، وجودی مسائل اور ذات کی آگہی سے سروکار رکھتی ہے، اظہار و بیان کی کیسی دشوار گزار منزلوں سے ہو کر گذرتی ہے، مضمون ادق ہے لیکن اس کا ہر جملہ دعوت فکر دیتا ہے اس لیے عرق ریز مطالعہ کا مستحق ہے۔

فاروقی کا معرکہ الآرا مضمون ”شعر، غیر شعر اور نثر“ ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے شاعری کے کچھ ایسے خواص، معیار اور نشانیاں مقرر کرنے کی کوشش کی ہے جن کے بارے میں یہ کہا جاسکے کہ وہ اگر کسی تحریر میں موجود ہوں تو وہ اچھی شاعری ہے۔ ایک طویل بحث، جس کے دوران وہ شاعری کو کلام موزوں سے، شعر کو نثر سے،

شاعری کو شاعرانہ نثر سے اور نثری شاعری سے الگ کرتے جاتے ہیں اور شعر کی زبان اور اسلوب، ہیئت کے مسائل اور حسن کے معیار، تشبیہ، استعارے اور علامت کی پہچان، اظہار میں ابہام، تناؤ اور طنز کی خصوصیات اور لفظ کے جد لیائی استعمال کے تصور پر عالمانہ مدلل اور مثالوں سے بھرپور گفتگو کرتے جاتے ہیں۔ غرض یہ کہ ایک طویل بحث جو زبان دانی کے ریگ زاروں، علم بیان کی سنگا فخ چٹانوں اور شعر و جمالیات کی سرسبز ادویوں سے بڑے پیچ کھا کر گذرتی ہے، شاعری کی ایک نئی تعریف پر جا کر منتج ہوتی ہے۔ مضمون کے پہلے حصے ”کیا شاعری کی پہچان ممکن ہے“ کا جواب مضمون کے آخر میں ملتا ہے۔ ”جس تحریر میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جد لیائی لفظ یا ابہام ہو گا وہی شاعری ہو گی۔“ مضمون پڑھتے وقت اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ شاعری کی کوئی بھی تعریف آخری تعریف نہیں ہوتی اور مذاق سلیم وقت اور شاعری کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ شاعری کی از سر نو تعریف کرنی پڑتی ہے۔ ہر نقاد نثر یہ ساز نہیں ہوتا لیکن ہر بڑا نقاد نثر یہ سازی کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔ ہر نثر یہ درست نہیں ہوتا لیکن ہر بڑا نثر یہ اگر کبھی نہیں تو جزوی صداقت کا حامل ضرور ہوتا ہے اور مرور ایام کے ساتھ از کار رفتہ ہو جانے کے باوجود اس کی بعض تفصیلات سے شاعری کی خصوصیات کی نشاندہی کا کام لیا جاسکتا ہے۔ فاروقی مضمون کے اخیر میں لکھتے ہیں:

”اب وقت آگیا ہے کہ ہم نثری خواص والی شاعری پر ایمان لانے سے

انکار اور شعر کی سالمیت کا اعلان کریں۔“

فاروقی کو شعر کی سالمیت کا اعلان کرنے کی ضرورت کیوں پڑی۔ اس سوال کے

جواب میں ہمیں جدید شاعری کی پوری تاریخ بیان کرنی پڑے گی، جو زیادہ سے زیادہ

تجسید، مبہم، استعاراتی، علامتی، شخصی اور داخلی بنتی گئی ہے۔ اس سلسلہ میں جدید تنقید

کے اس میدان کو بھی نظر کے سامنے رکھیے جو شکسپیئر کے ڈراموں کو بطور نظم کے یعنی

اسطور کے شاعرانہ اظہار کے طور پر دیکھتا ہے۔ منظوم ڈرامے کو غنائیہ شاعری کی سطح پر

کھینچ لانے کی یہ کوشش نثری خواص والی شاعری سے جدید ذہن کی بیزاری کا ثبوت

فراہم کرتی ہے۔ لیکن نثری خواص والی شاعری کو جدید شاعری، غنائی شاعری یا حقیقی

شاعری یا خالص شاعری سے الگ کرنا اتنا آسان نہیں ہے۔ دروزور تھ اور ہارن کے

کلام کے سپاٹ نثری حصوں کو خارج کرتے کرتے اور ”فطری جادو“ والی شاعری کا انتخاب کرتے کرتے آرنلڈ کا بھی سانس پھول گیا تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ ہر کلام موزوں شاعری نہیں ہوتا اور اب طب اور کھیتی باڑی پر کتابیں موزوں اشعار میں نہیں بلکہ نثر میں لکھی جاتی ہیں۔ لیکن یہ دیکھنے کے لیے کہ شاعری سے محض غنائیہ کا نہیں بلکہ بیانیہ کا کام بھی لیا گیا ہے، ہمیں ہومر اور ڈانسے (یا نظامی گنجوی اور رومی) تک جانے کی ضرورت نہیں۔ خود کالرج، وورڈز ورتھ اور ہائزن جیسے غالی رومانوں کی شاعری میں بیانیہ کو شاعری، اور اکثر شدید ترین غنائی شاعری کا روپ اختیار کرتے دیکھا جاسکتا ہے۔ شاعری کو غنائیت تک محدود کرنے اور غنائیت کو موسیقی کی غیر قطعیت تک لے جانے کی کوششوں اور ان کی ناکامی سے ہم واقف ہیں۔ ڈانسے اور شیکسپیر، ملٹن اور وورڈز ورتھ اور ہائزن کو ان کے شدید ترین اور حساس ترین لمحات میں دیکھنے کی کوشش اور ان کے کلام سے دو آتشہ عناصر کی کشید گہمی کا میاب نہیں ہوتی۔ قاری کے ہاتھ میں ممکن ہائزن یا وورڈز ورتھ دے دیجیے، اسے سپاٹ بیانات کے بنجر علاقے الاگنے پھلانگنے میں کوئی دقت نہیں ہوگی۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ آج کا شاعر ایسی طویل نظمیں لکھنا پسند کرے گا جس کے اکثر ٹکڑے سپاٹ نثری بیان کے قریب ہوں۔ شاعری کے داخلی، شخصی اور علامتی بننے کا مطلب ہی یہ ہے کہ زبان کا حوالہ جاتی یا فطرت پسندانہ یا منطقی استعمال کم اور مبہم، جدلیاتی، اور کیسرر کے الفاظ میں اسطور سازانہ استعمال زیادہ ہونے لگا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ جدید شاعری میں نثر کے خواص نہیں ہیں۔ علی الرغم اس کے مغرب کی جدید شاعری کی تو کوشش ہی یہ رہی ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ نثر کے محاورے، نثر کی نحوی ترتیب اور نثر کے ڈکشن کو اپنا کر اس میں شاعرانہ شدت پیدا کر کے ایک ایسا اسلوب تخلیق کرے جو جدید سائنسی اور صنعتی دنیا کی ترجمانی زیادہ صفائی اور چوکسائی سے کر سکے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ایڈر اپاؤنڈ، ایلٹ اور آڈن کا اسلوب اپنے پیشرو شاعروں کے شیریں خواہناک رومانی اسلوب کا ردِ عمل ہے اور ایک معنی میں مخالف شاعرانہ اسلوب ہے۔ یعنی غیر شاعرانہ لفظیات اور نثری نحوی ترکیب کو شاعری میں بدلنے کی کوشش ہے۔ آڈن نے تو خیر شاعری کے ذریعہ پورے انگریزی سماج پر طنز کی کمند بھینگی سے اور صحافتی جارگون اور سائنسی مضامین کی ٹیکنیکل بندشوں تک کو استعمال کر ڈالا ہے۔ لیکن ایلٹ کی شاعری کے رومانی عناصر تسلیم کرنے

کے باوصف اس کے نوکلاسیکی تصور کی کارفرمائی اس کے اسلوب میں صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ کلاسیکیت کو پھر سے مقبول بنانے میں ہیوم کے اس مضمون کی بڑی اہمیت ہے جو اس نے کلاسیکیت اور رومانیت کے موضوع پر لکھا ہے۔ آگسٹن عہد میں شاعری عقلیت اور فطرت کی چپائی کی غلام تھی۔ رومانیوں نے اس غلامی سے نجات دلائی۔ شاعرانہ صداقت کے لیے ضروری نہیں رہا کہ اس کی تصدیق اب فطرت کے حقائق سے ہو۔ لیکن اس سلسلہ میں یہ بات بھی کہی جاتی ہے کہ فطرت شاعرانہ تخیل کی تادیب کا کام بھی کرتی تھی۔ رومانی شاعر تو خیر بہت بڑے شاعر تھے لیکن وکٹوریان عہد کے شعرا اور خصم صاجارجمین شاعروں کے یہاں شاعرانہ تخیل کے Vague بننے کا نتیجہ یہ ہوا تھا کہ ہیوم نے اپنے مضامین اور امیجسٹ تحریک کے ذریعہ پھر سے شاعری کو قطعی محسوس اور Precise بنانے کی کوشش کی۔ مجھے ٹھیک سے یاد نہیں آ رہا لیکن شاید ہیوم نے ہی یہ بات کہی تھی کہ شاعروں کو ہوائی قلعے ضرور بنانے چاہئیں لیکن یہ قلعے محسوس اور سنگین ہونے چاہئیں۔ اس ضمن میں ایڈراپاؤنڈ کے دو قول یاد رکھیے۔ ایک تو یہ کہ شاعری اتنی ہی اچھی گامی جانی چاہیے جتنی کہ نثر اور دوسرا یہ کہ جس نے موپاساں کی نثر کو نہیں پڑھا وہ دور جدید میں شعر نہیں کہہ سکتا۔

دراصل پہلی جنگ عظیم کے بعد کے شاعر محسوس کر رہے تھے کہ ان کا دور سائنس کا دور ہے اور سائنس کی زبان نثر ہے اور روح عصر کی گرمی کے لیے شاعری کی زبان کو زیادہ سے زیادہ نثر کے قریب ہونا چاہیے۔ یہی نہیں بلکہ سرریلیزم کی ناک کے نیچے ۳۰ کی نسل کے شاعروں نے شاعرانہ حقائق کو عصری حقائق کے قریب لانے کی کوشش کی، اور شاعری کو زیادہ تجزیاتی، حقیقت پسندانہ اور دانشورانہ بنایا، اور طنز اور قول محال کو حقیقت کی نقاب کشائی کے لیے استعمال کر کے شعری اسلوب میں نثری خواص کا نہایت فکارانہ استعمال کیا۔ ایلٹ نے مینا فیریکل شعرا کے اسلوب کو، جسے عموماً غیر شاعرانہ اور فلسفیانہ بحث کا اسلوب سمجھا جاتا تھا، اپنا کر اپنے اسلوب کو زیادہ محسوس، کردار اور دانشورانہ بنایا۔ دل اور دماغ، عقل اور احساس کی جس شہویت کا وکٹوریان شعرا شکار تھے اسے ایلٹ نے ختم کیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری غیر محسوس خیال، اور شاعرانہ تراکیب اور موہوم لیکن خوش آہنگ الفاظ اور سنگاتی یا اوجھتی ہوئی بحرؤں کے ذریعہ زبردستی پیدا کیے ہوئے جذبہ کی بجائے ایسی معنویت کی حامل ہو گئی جسے ذہن سے سمجھا بھی جاسکتا تھا

اور ایک تجربہ کے طور پر محسوس بھی کیا جاسکتا تھا۔ شاعری پر نثر کے اثرات کا جائزہ لیتے وقت امریکی شاعروں خصوصاً والٹ ویت مین، رابرٹ فراسٹ، کارل سینڈ برگ، ای ای لمنگز اور بہت سے جدید شاعروں کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اردو اس معاملہ میں بہت پیچھے ہے۔ جدید شاعر بھی شاعرانہ زبان کی سحر انگیزیوں سے ابھی باہر نہیں آسکے۔ وہ نثریت کے شکار ہو جاتے ہیں لیکن نثر کے محاورے کو جدید شاعرانہ روپ نہیں دے سکتے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ ہماری شاعری کے پیچھے نثر کی وہ روایت نہیں ہے جو مغرب میں ناول، ڈرامے، انشائیہ، فلسفہ اور صحافت کی صورت میں صدیوں سے موجود ہے۔

ان باتوں کو بیان کرنے سے میرا مقصد یہ بتانا ہے کہ شعر، غیر شعر اور نثر کا معاملہ اتنا آسان نہیں ہے جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ میں تو عالم برزخ کا باشندہ ہوں اور ان لوگوں کا تماشہ کیا کرتا ہوں جو پل صراط سے گزرتے ہیں اور ہر تماش میں کے مانند اکثر ان آزمائشوں کا بھی اندازہ نہیں لگا سکتا جن کا سامنا نقاد یا ذکاوت کو ہوتا ہے۔ مندرجہ بالا طور میں جو باتیں بیان کی گئی ہیں ان کی حیثیت محض شبہات کی ہے اور سر دست میں اس کی ضرورت نہیں سمجھتا کہ فاروقی کے نظریہ کے بطلان کے لیے انھیں منطقی دلائل کا روپ دوں۔ فاروقی کہتے ہیں:

”آخری نتیجہ یہ ہے کہ وہ خواص جو نثر کے ہیں یعنی بندش کی چستی، برجستگی،

سلاست، روانی، ایجاز، زور بیان، وضاحت وغیرہ وہ اپنی جگہ پر نہایت

مستحسن ہیں لیکن وہ شاعری کے خواص نہیں ہیں اور ان کا ہونا کسی موزوں و

مجمل تحریر کو شاعری نہیں بنا سکتا۔ اسے نثر سے ممتاز اور برتر ضرور بنا سکتا ہے۔“

یہ فاروقی کے مضمون کا ایک بہت ہی اہم بیان ہے۔ فاروقی دراصل دودھ کا

دودھ اور پانی کا پانی الگ کرنا چاہتے ہیں۔ گویا انھیں اس بات سے انکار نہیں ہے کہ

شاعری میں نثر کی خصوصیات ہوتی ہیں اور ہو سکتی ہیں لیکن انھیں اس بات پر اصرار ہے

کہ ان کے ہونے سے شاعری شاعری نہیں بنتی اور ان کے نہ ہونے ہی میں شاعری کی

عافیت ہے۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں:

”شاعری یا تو شاعری ہوگی یا نہ ہوگی۔ وہ بیک وقت شاعری اور نثر نہیں

ہو سکتی۔“

لیکن جدید شاعری نے جس وسیع پیمانہ پر نثری خصوصیات کو اپنایا ہے ان کی موجودگی میں فاروقی کا نظریہ صرف ایک خاص قسم کی شاعری کے لیے ہی درست ثابت ہو سکتا ہے، ورنہ مثلاً آؤن کی شاعری میں نثر کے وہ تمام خواص موجود ہیں جن کا فاروقی نے بیان کیا ہے۔ آپ کہیں گے ان خواص کی وجہ سے آؤن کی شاعری اکثر شاعری نہیں رہتی۔ میں کہوں گا جہاں اس کی شاعری شاعری رہتی ہے وہاں بھی یہ خواص موجود ہوتے ہیں۔ پھر اس بات پر بھی غور کیجیے کہ شاعری کے زیر اثر جائیس، ور جینیا وولف اور دوسرے فنکاروں کے یہاں، جو تخلیقی نثر کے نمائندہ فنکار ہیں، اگر ہم علامت، ابہام، ایجاز، شدت اور دوسری شاعرانہ خصوصیات کی موجودگی محسوس کرتے ہیں تو نثر کے زیر اثر شاعری میں جو خصوصیات پیدا ہوئی ہیں یعنی بندش کی پستی، برجستگی، روانی، ایجاز، زور بیان، وضاحت وغیرہ اسے کیوں برداشت نہیں کر سکتے۔ فاروقی کے ان اصولوں کی صداقت کی پرکھ کے لیے ضروری ہے کہ ان کی کسوٹی پر جدید و قدیم شاعری کے اہم حصہ کو پرکھا جائے۔ فاروقی نے مضمون میں یا ان سخن کو اس بحث میں حصہ لینے کی دعوت بھی دی ہے۔ مصیبت یہ ہے کہ ہمارے نقاد پٹے پٹائے راستوں کو چھوڑنا پسند نہیں کرتے ورنہ مثلاً ترقی پسند اور مارکسی نقاد جدید یوں پر سیاسی طنز کرنے کی بجائے فاروقی کی بوطیقا کے خلاف کمر بستہ ہو جاتے تو نثری خواص والی شاعری پر ایک نئے زاویہ سے روشنی پڑتی۔ لیکن اس کام کے لیے انھیں بہت سے ایسے شاعروں کو پڑھنا پڑتا جن کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔ ایسے شاعروں کو پڑھنے سے آپ تو جانتے ہی ہیں ترقی پسندوں پر غصہ واجب ہو جاتا ہے۔

میں نے نثر اور شاعری کی مماثلت کے متعلق جو باتیں کہی ہیں اس سے سہل پسند حبالع، جن میں راقم الحروف بھی شامل ہے، فوراً اس نتیجہ پر پہنچیں گی کہ یہ جھنجھٹ ہی ہے کار ہے۔ نثر اور نظم میں بہت زیادہ فرق نہیں رہا اور اگر فرق ہے تو معمولی ہے، یا اس فرق کو کھلی آنکھ سے پہچانا جاسکتا ہے، خواہ خواہ تشبیہات موشگافیوں کی کیا ضرورت۔ لیکن اس سے تنقید کا مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ امتیاز کی ضرورت اس وقت تو اور زیادہ ہو جاتی ہے جب قربت اور مماثلت اتنی نازک صورت اختیار کرے کہ جس امتیاز مفلوج ہو جائے۔ فاروقی اپنا کام اس وقت شروع کرتے ہیں جب دوسرے لوگ تھک بار کر رہے ہوتے ہیں۔ جو کام فاروقی کرنا چاہتے تھے اس کی تکمیل اس وقت تک ممکن نہیں تھی

جب تک وہ ان تمام شبہات اور معروضات کا ازالہ نہ کریں جو میں نے بیان کیے ہیں۔ فاروقی کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے اور اس معاملہ میں وہ اردو کے بے نظیر نقاد ہیں کہ وہ ان تمام اعتراضات اور دلائل سے واقف ہوتے ہیں جو ان پر کیے جاسکتے ہیں۔ فاروقی نے موزونیت، اجمال، جد لیاقتی لفظ یا ابہام کو شاعری کے خواص بتائے ہیں۔ ان کے نزدیک موزونیت اور اجمال شاعری کے اجزائے مستقلہ ہیں۔ یہ تو شاعری میں ہوں گے ہی۔ اور ان کے علاوہ شاعری میں یا تو جد لیاقتی لفظ ہو گا یا ابہام یا دونوں۔ کسی ایسے شعر کا تصور ممکن نہیں جس میں ان دو میں سے ایک بھی نشانی نہ ہو اور پھر بھی وہ شاعری ہو۔ لیکن اوپر میں ایک شبہ کا اظہار کر چکا ہوں کہ فاروقی نے جو نثر کی خصوصیات بتائی تھیں، یعنی برجستگی، سلاست، بندش کی چستی وغیرہ، وہ اگر موزوں اور مجمل کلام میں پائی جائیں تو کیا وہ شاعری کہلائے گا مستحق نہیں ہو گا۔ فاروقی کہتے ہیں کہ موزونیت اور اجمال کے پہلو پہ پہلو کسی شعر میں وہ خواص پائے جائیں جن کو برجستگی، سلاست، بندش کی چستی، بے تکلفی، خوش طبعی، مزاح، طنز، رعایت لفظی کا پیدا کردہ لطف وغیرہ کہا جاسکتا ہے۔ لیکن چونکہ یہ خواص نثر میں بھی پائے جاسکتے ہیں، بلکہ اکثر نثر کے ہی خواص ہیں اس لیے یہ کلام موزوں اور مجمل کو شاعری تو نہیں بنا سکتے لیکن اسے نثر سے ممتاز ضرور کر دیتے ہیں۔ فاروقی ایسی تحریر کو حوالے کی غرض سے شاعری کا نام تو دے سکتے ہیں لیکن تنقید کی زبان میں اسے غیر شعر کہنا پسند کریں گے۔ فاروقی آگے چل کر کہتے ہیں کہ:

”ہاں یہ ممکن ہے کہ کسی کلام میں شاعری بھی ہو اور ساتھ ہی ساتھ متذکرہ بالانثری خواص میں سے بھی کچھ خواص موجود ہوں۔ اگر ایسا ہے تو یہ اس شاعری کا وصف اضافی ہو گا، وصف ذاتی نہ ہو گا اور اس وصف اضافی کا وجود یا عدم وجود، شعر کی قیمت بحیثیت شاعری نہ گھٹائے گا نہ بڑھائے گا کیونکہ شاعری کی حیثیت شعر کی قیمت صرف ان چار خواص کے تابع ہوگی جن کا میں نے ابھی ذکر کیا۔“

فاروقی چونکہ خالص شاعری کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں اس لیے شعر کی نثری خوبیوں کو غیر شعر کا نام دیتے ہیں۔ گو وہ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ دنیا کی شاعری اور علی الخصوص اردو اور فارسی کی شاعری ایسے اشعار سے بھری پڑی ہے اور وہ

یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ وہ ایسے کلام سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور اسے نثر سے الگ اور مختلف سمجھتے ہیں اور یہ بھی نہیں کہ اسے وہ مستحسن نہیں سمجھتے۔ البتہ نظر یہ شعر کو افراتفری سے محفوظ رکھنے کے لیے اسے غیر شعری کی کابک سے غزلیوں کو کرنا ہوا سنا پسند کرتے ہیں۔

فاروقی شاعری کو نثر سے الگ کرتے ہیں لیکن مردست یہ بحث نہیں اٹھاتے کہ شاعری نثر سے بہتر ہے یا اب نثر وہ تمام کام کر سکتی ہے جو آج تک شاعری کے دائرہ عمل میں آتے تھے۔ اس طرح وہ اید منڈولسن سے جس کے مضمون کا عنوان ہی یہ ہے کہ ”کیا شعر قریب المرگ تکنیک ہے“ سے بالکل مختلف راستہ اپناتے ہیں۔ اید منڈولسن نے تو صاف کہا ہے کہ جہاں تک مبالغہ اور آرٹ کا تعلق ہے فلا بیرڈائسن سے کمتر درجہ کا نہیں ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ بعض نثر پاروں میں زبان کا تخلیقی استعمال اتنی شدت سے ہوا ہے کہ یہ بتانا ممکن نہیں رہتا کہ انھیں شاعری سے کمتر درجہ کی چیز کیوں تصور کیا جائے۔ خصوصاً اس وقت جبکہ حقیقت پسند یا غیر علامتی شاعری ان بہت سے عناصر سے معمور ہوتی ہے جو نثر کے ترکیبی عناصر ہیں، اس طرح فاروقی شاعری کا ایسا تصور پیش کرتے ہیں جسے میں پہلے ہی دو آتشہ قسم کی شاعری کہہ چکا ہوں۔ رابرٹ پن وارن نے کیا دلچسپ بات کہی ہے کہ شاعری خالص ہونا چاہتی ہے لیکن نظم ایسا نہیں چاہتی۔ وہ کہتا ہے کہ ماز کم بہت ساری نظمیں بہت خالص ہونا پسند نہیں کرتیں۔ وہ کہتا ہے کہ نظمیں ہمیں شاعری دینا چاہتی ہیں اور یہ شاعری خالص ہوتی ہے اور نظموں کے بہت سے عناصر اسی مقصد کے حصول کے لیے سرگرم کار ہوں گے لیکن بہت سے ایسے عناصر بھی ہوں گے جو اس مقصد کے مخالف کام کرتے ہوں گے یا کم از کم غیر جانب دار ہوں گے۔ تو کیا اس سے ہم یہ نتیجہ نکالیں کہ بہترین نظموں میں بھی ان عناصر کی موجودگی انسانی کمزوریوں کی نشانی ہیں اور ایک زیادہ مکمل دنیا میں ایسی نظمیں لکھی جائیں گی جو بالکل خالص ہوں گی اور Dross (فاروقی کے نثری خواص؟) سے بالکل پاک ہوں گی۔ فاروقی کے ہامند ”غزل“ کے لفظ کو مشتبہ نظروں سے دیکھنے کے باوجود غزل کے کسی شاہ بیت میں دو آتشہ شاعری کی سنہری چمک دیکھ کر اسے دوسرے اشعار سے جدا کیا جاسکتا ہے لیکن مسلسل نظموں میں یہ بات ممکن نہیں۔ ان میں جو Dross کا عنصر ہوتا ہے اسے قبول کرنا ہی پڑتا ہے۔ نظم میں واقعہ، کہانی، حکایت، مکالمہ، خود کلامی، تبصرہ، تفلک، طنز،

قول محال، تجریدی خیال، بیان واقعہ، لاکار، احتجاج، ڈرامائی صورت حال وغیرہ نثری خواص کو کھینچ لاتے ہیں اور نہ صرف یہ کہ یہ عناصر نظم کے خالص ڈرامائی عناصر سے پست درجہ کے نہیں ہوتے اور نہ صرف یہ کہ ان سے لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے، بلکہ چونکہ وہ نظم کی استعاراتی اور علامتی بافت میں گتھے ہوئے ہوتے ہیں اس لیے نظم کا ایسا جزو الاینک بن جاتے ہیں کہ انھیں غزل کے شاہ بیت کی مانند نظم سے الگ کر کے غیر شعر کے طور پر دیکھا نہیں جاسکتا۔ نظم کی نثریت اس کے سپاٹ پن، اس کے بعض Diluted حصوں کی کمزوری کی نشاندہی ممکن ہے کہ یہ نظم کے بدیہی معائب ہیں، لیکن کسی اعلیٰ اور ممکن نظم میں غیر شعر کی ایسی نشاندہی اگر ممکن ہو تب بھی فضول ہے کیونکہ ایسی قسموں میں غیر شعر نظم کا سپاٹ نثری حصہ نہیں بلکہ عنصر ترکیبی ہوتا ہے۔ البتہ تاریخ، سہرے، مزاحیہ اور طنزیہ شاعری، قومی ذہن، بھگتی اور سیاسی پروپیگنڈے کی شاعری کی پرکھ کے لیے غیر شعر کی کسوٹی تھوڑی بہت ہمارے کام لگ سکتی ہے۔

ایسا نہیں کہ ہم یہ بات نہیں جانتے کہ شعر میں لفظ گنجینہ معنی ہوتا ہے، لیکن اس بات کو مدلل طریقہ پر کثیر مثالوں کے ذریعہ ایک باضابطہ نظریہ کی شکل میں گماز کمزور زبان میں پیش کرنے کا سہرا فاروقی کے سر ہے۔ اس نظریہ کے افہام میں ترسیل و ابلاغ کے بہت سے مسائل کا حل اور شعر کی خود کفیل سالمیت کا اثبات اور شعر پر سائنس کے استیلا کا تریاق ہے لیکن لفظ اپنے معنی زبان میں پاتا ہے اور زبان معنی خیز اسی وقت بنتی ہے جب اسے اس حقیقت کے حوالہ سے سمجھا جائے جس کا ادراک شاعرانہ تخیل زبان کی مدد سے کرتا ہے۔ زبان اور شاعرانہ زبان اور لفظ و معنی کے رشتہ کی بحث بالآخر زبان دانی کے دائرہ میں داخل ہو جاتی ہے اور اس پر وہی نقاد اچھے ڈھنگ سے لکھ سکتا ہے جو ادبی سوچ بوجھ کے ساتھ لسانیات کا علم بھی رکھتا ہو۔ فاروقی کے علاوہ اس موضوع پر فکر انگیز بحث ڈاکٹر عصمت جاوید نے اپنے بعض مضامین میں کی ہے۔ خصوصاً وہ مضمون جو ڈاکٹر صاحب نے فاروقی کی ترسیل و ابلاغ کے تصور پر اختلافی انداز میں لکھا ہے، اس مسئلہ کے بہت سے پہلوؤں کا نہایت ہی عالمانہ ڈھنگ سے احاطہ کرتا ہے۔ چونکہ لسانیات کا میرا علم بہت ہی محدود ہے اس لیے میکینکل بحث میں الجھے بغیر میں صرف ان مسائل کا ذکر کروں گا جو لفظ کے کثیر المعنی تصور کو قبول کرنے کے بعد ادبی نقاد کے لیے پیدا ہوتے ہیں۔ میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ گو شعر میں لفظ لغوی اور حوالہ جاتی معنی میں

استعمال نہیں ہوتا اور شعر میں لفظ جو کچھ معنی دیتا ہے اس سے کہیں زیادہ معنی مراد لیے جاسکتے ہیں، اس کے باوجود شعر میں لفظ کا استعمال Vague نہیں بلکہ Precise ہوتا ہے اور شاعر اپنی قادر الکلامی کے سبب پیچیدہ و تجربہ بات کا بیان بھی نہایت پختہ سہولت اور صفا سے کرتا ہے۔ ایک معمولی لفظ بھی شعر کی کشمکش میں فضا، آہنگ اور عرواضی نظام میں اگر غیر معمولی بن جاتا ہے۔ شعر میں لفظ کے حسن کی نشاندہی ہر نوع کے حسن کی نشاندہی کی مانند مشکل کام ہے، اور بالآخر شاعر اپنی ذوقی چیز بن کر رہ جاتی ہے۔ ضروری نہیں ہے کہ کثیر المعنی الفاظ کی جو تفسیر ایک نقاد کرتا ہے وہ دوسروں کے لیے بھی درست ہو۔ اہم یہ کہ نقاد شعر میں اتنے متنوع معنی دیکھتا ہے تو مجھے دیکھے، ہم تو وہی معنی میں گئے ہو مثلاً سامنے کے معنی ہیں۔ کثیر المعنی لفظ بھی شعر میں آنے کے بعد اپنے تمام معنی نہیں دیتا بلکہ وہی معنی دیتا ہے جو شاعر کے عندیہ کے انبہار کے لیے سب سے زیادہ موزوں ہیں۔ فاروقی نے لفظ کی کثیر المعنویت کی پہچان کے لیے سوالات پوچھنے کا جو طریقہ کار اپنایا ہے وہ بہت سودمند نہیں کیونکہ عام مطالعہ اور تنقیدی مطالعہ کے دوران بھی ہر شعر سے جد لیاتی لفظ کی پرکھ کے لیے اس طریقہ کار پر عمل عملی نقطہ نظر سے بھی کافی مشکل کام ہے۔ اسی لیے بڑی سے بڑی تنقید میں شعر و نظم کی خوبصورتی کی نشاندہی اشاروں میں ہوتی ہے اور صرف لسانیات کی تجربہ گاہوں میں شعر کے پرزوں کو الگ الگ کر کے پرکھا جاتا ہے اور اس سے بھی کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہوتا۔ شعر میں لفظ لغوی معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے اور حوالہ جاتی معنی میں بھی۔ وہ اشارہ، کنایہ اور نشانی بھی ہوتا ہے، استعارہ علامت اور پیکر بھی۔ شاعری میں زبان کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی۔ شعر میں ہر لفظ نہ علامت ہوتا ہے نہ پیکر۔ علامت اور پیکر کی پہچان ہی میں نقاد کی کسوٹی ہوتی ہے۔ اپنے مضمون ”شعر کی داخلی ہیئت“ مطبوعہ لفظ و معنی میں فاروقی نے وزیر آغا کی ایک نظم ”خدا شہ“ پر جو کچھ لکھا ہے اس سے میری بات واضح ہو جائے گی۔ پہلے نظم دیکھیے۔

کنج سے پھر کرتی نکلی زرد چڑیا اور پھر

اک لرزتی شاخ پر پل بھر کر کی

آسمان کی سمت اڑ کر

پھر زمیں پر آگئی

جھک پڑی شاخ ہنا اور ہر طرف
 بھیننی بھیننی باس کے چشمے بسے
 شال بنتے ہاتھ تیرے رُک گئے
 نور کی برکھا
 گئے چھتار کی چھلنی سے چھن کر آگئی
 میرے اوپر روشنی کی پتیاں بکھرا گئی
 میرے سارے جسم کو بہلا گئی

ذرا باہوں یہ زمیں
 یہ لڑھکتا اور ڈھلکتا سبز گولا اون کا
 ایک دن بے ڈھب ہی لاکھوں کترنوں میں
 خود بخود بٹ جائے گا۔
 گنگ اور تیرہ خلاؤں میں بکھرتا جائے گا
 نور کی سب پتیاں مرجائیں گی۔

فاروقی لکھتے ہیں۔

”شروع کے تین بندوں میں تین قدریں مشترک ہیں۔ اولاً ایسے پیکروں کا استعمال جو شوخ رنگوں کے انسلاک سے بھرے ہوئے ہیں۔ کچھ ہرارنگ، زرد، چڑیا، لہر زئی شاخ ہرارنگ، آسمان نیلا رنگ، شاخ ہنا، سرخ اور ہرارنگ، چشمہ، پانی کا جھلما ہارنگ، شال، مختلف المون (نیا، پیلا، سرخ وغیرہ) نور، سرخ، سفید، زرد، نیلا گھٹنا چھتار کا ہی ہر ایہ روشنی کی پتیاں، سفید، سرخ، ہنر۔ اس طرح پہلے تین بندوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نظم کی ہیئت شوخ، خوبصورت، چمکیلے رنگوں سے بنی ہے۔ نظم کا تصور رنگوں کے بغیر نہیں کیا جاسکتا۔“

سوال یہ ہے کہ فاروقی نے اپنے شعری تبصرے میں جتنے رنگ بکھیرے ہیں کیا وہ واقعی نظم میں ہیں۔ کیا شال کہہ دینے سے نیا، پیلا، سرخ رنگ آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر چڑیا کے لیے زرد کی صفت کیا ضروری تھی۔ محض چڑیا لکھ دیتے تو

سینکڑوں رنگ سامنے آجاتے، لفظ شعر میں آکر، رنگ اسی وقت تعمیر ہوتا ہے، جب شعر کا پورا میلان پیکر سازی کی طرف ہو۔ مثال کا لفظ شے کی نشانی ہے، اور محض مثال کہہ دینے سے دور رنگ سامنے نہیں آتے جو فاروقی دیکھ رہے ہیں۔ پس منظر کا بیان جین آسنن اور فلاہیہ دونوں کرتے ہیں، لیکن جین آسنن کو تصویر کشی اور مرقع سازی میں وہ دلچسپی نہیں جو فلاہیہ کو ہے۔ میراجی کی بعض نظموں میں چمکتے ہوئے پانی اور چمکتی ہوئی ریت میں نور کے پیکروں کا جو استعمال ہوا ہے، ان کا مقابلہ اس نظم کے نور کے پیکروں سے کیا جائے۔ تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ زبان سے پیکر سازی کا کام کیسے لیا جاتا ہے۔ ممکن ہے آپ جیسے کہ رنگوں کے بارے میں میرا ذہن اتنا حساس نہیں جتنا فاروقی کا ہے۔ چلیے صاحب میں ساون کا اندھا ہی سہی۔ فاروقی کی نظر تیز اور ذہن حساس ہے تو کیا ہوا۔ وہ بھی تو صرف رنگوں کا بیان ہی کر سکتے ہیں۔ نظم میں رنگ ہیں، یہ ثابت کرنا ان کے بھی بس کا روٹ نہیں، حالانکہ فاروقی وہ آدمی ہیں کہ جب تک کسی چیز کو ثابت نہ کریں اس کا بیان نہیں کرتے۔ میری یہی جھنجھلاہٹ کہ چلیے میں ساون کا اندھا ہی سہی فاروقی بھی ایک موقع پر محسوس کرتے ہیں ”شعر، غیر شعر اور نثر“ میں وہ کانٹ کے شاگرد ایل یووانی واس کا یہ قول نقل کرتے ہیں۔

”کچھ اشیاء کا کردار اصلی ہوتا ہے اور ان میں موجود ہوتا ہے، لیکن صرف انہی لوگوں کے لیے جن میں مناسب مشق و صلاحیت ہے کہ صرف اسی کے ذریعے سے اس کو دیکھا جاسکتا ہے۔“

صاف بات ہے کہ فاروقی جن کا منطقی ذہن معروضی پیمانوں کی تشکیل پر کمر بستہ ہے ایسے شخصی اور ذوقی بیان کو کب خطرے میں لاتے۔ چنانچہ اس بیان پر وہ جھنجھلاہٹ کے عالم میں صرف اتنا تبصرہ کرتے ہیں ”چلیے صاحب ہم سب اندھے ہیں۔ نوو کانٹ کی ذوقی اور وجدانی جمالیات کو مسترد کر کے شعری حسن کے معروضی پہچان کی تلاش میں نکل جاتے ہیں۔ اردو کا کوئی نقاد آج تک اس سفر پر روانہ نہیں ہوا۔ سفر سے واپس لوٹ کر فاروقی ایک نظر یہ کی سوچاتے ہیں جو اتنا اہم ہے کہ اس پر ہم جتنا غور کریں کم ہے۔ غور تو ہم کرتے ہی رہیں گے، لیکن ادبی معاملات میں منطق سے گھبرائے ہوئے مجھ جیسے آوارہ منش آدمی کو خوشی اُس وقت ہوتی ہے جب جیسا کہ اوپر کی مثال سے ظاہر ہے منطقی اثباتیت پر مابعد الطبیعیات استدلال پر ذوق و وجدان اور عقل پر سریت غالب آتی ہے۔

(ذوق و وجدان کے مسائل منطق سے حل ہوا کرتے تو فاروقی اردو کے آخری نقاد ہوتے۔ وہ نہیں ہیں اس کا ثبوت ان پر خود میرا یہ مضمون ہے)۔

”جدید ادب کا تنہا آدمی نئے معاشرے کے دیرانے میں“ فاروقی کا لچسپ اور اہم مضمون ہے۔ دلچسپ اس لیے کہ اس میں نئی شاعری کے نکتہ جیس نقادوں کے دوہرے معیاروں کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ یہ خیال کہ شاعر حساس جانور ہوتا ہے، پرانی طرز کے نقادوں کا سدا رائج الوقت ہے۔ لیکن جب جدید شاعر حساس ہونے ہی کے ناطے اپنے زخمی احساس کا بیان کرتا ہے تو نقاد اسے برداشت نہیں کر سکتے۔ ورنہ شاعر ہر دور اور ہر معاشرے میں تنہا رہتا ہے کیونکہ فکر و احساس کی سطح پر جینے کا مطلب ہی ہے رات کے وقت زندگی کے بارے میں سوچنا اور اس ہو جانا۔ زندگی کی تمام رسوم نبھانے کے باوجود زندگی کی بے معنویت کا احساس فی الحقیقت مابعد الطبعیاتی Stare کا لازمی نتیجہ ہے۔ مذہب، تصوف اور اساطیر کی موجودگی کے باوجود یہ احساس قدیم شاعروں میں مل جائے گا۔ جدید شاعر تو ان تسلیوں سے بھی محروم ہے۔ یہ احساس اس وقت بہت شدید ہوتا ہے جب پورا دور انحطاط اور اختلال، لائینی اور لایعنیت کا شکار ہو۔ تبیر احمد جالسی کے حوالہ سے فاروقی نے حافظ کے دور اور حافظ کی فریاد و فغاں کی مثال دے کر بتایا ہے کہ اگر تنہائی اور بے چارگی کا احساس حافظ کے یہاں جرم نہیں ہے تو جدید شاعر کے یہاں جرم کیوں ہو۔ مضمون اہم اس وجہ سے ہے کہ اس میں قدیم و جدید شاعروں کے اسالیب کا تقابلی مطالعہ کر کے یہ بھی بتایا گیا ہے کہ پرانے نقادوں کو شعری اسلوب کی جو صفات قدیم شاعروں میں نامانوس اور ناخوش گوار نہیں لگتیں، ان ہی صفات کو جدید شاعروں میں دیکھ کر وہ ناک بھوں چڑھاتے ہیں اور یہ بات بھول جاتے ہیں کہ ”شاعر اپنے تاثرات کے اظہار کے لیے جس ذریعہ کا استعمال کرتا ہے، یعنی زبان، وہ تخلیقی عمل کے تقاضوں کی وجہ سے مبالغہ اور اشتداد سے مملو ہوتی ہے۔“ نقاد زبان کے مبالغہ اور اشتداد کو پرانی شاعری میں برداشت کر لیتے ہیں، جدید شاعری میں برداشت نہیں کر سکتے۔

اپنے مضمون ”پانچ ہم عصر شاعر“ میں فاروقی نے اپنے اس خیال کی جو ان کے مختلف مضامین میں جھلکتا ہے پھر سے تکرار کی ہے کہ وہ موضوع کو شاعری کے حسن کا بنیادی حصہ نہیں سمجھتے۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر آپ اسلوب کی خوبی کو پکڑ لیں تو باقی سب مسائل آپ سے آپ حل ہو جاتے ہیں۔ مجھے فاروقی کے اس خیال سے اتفاق نہیں

ہے۔ میں فاروقی کے اس خیال سے متفق ہوں کہ موضوع کو شاعری سے الگ کر کے دیکھنا ناممکن ہے لیکن میں براؤلے کے بتائے ہوئے راستے پر چل کر موضوع اور مواد میں فرق کرتا ہوں اور اگر میں اسلوب کے مطالعہ کی اہمیت سے انکار نہیں کرتا تو پھر ماہرین اسلوبیات مجھے مواد کے مطالعہ کی اہمیت کا حق دینے میں کیوں پس و پیش کرتے ہیں۔ فاروقی نے اختر الایمان کی شاعری کی خوبی و رمانی شعری زبان بتائی ہے۔ اگر فاروقی یہ خوبی نہ بتاتے تو ممکن ہے مجھ جیسے لوگ اس سے واقف نہ ہوتے۔ لیکن کیا رمانیت پر اختر الایمان کی شاعری کی تمام خوبیاں ختم ہیں۔ ان کی غنائیت ان کی بعض نغموں کی غنائیت، ان کا وجودی کرب، مادی پرست تہذیب میں ان کے احساس کا اضطراب، ان کا وقت کا تصور، فطرت پرستی، جنس کی طرف رومانی اور حقیقت پسند رویہ کیا ان سب پہلوؤں کا مطالعہ موضوع کے صیغہ میں جا کر ناگفتنی ٹھہرے گا۔

فاروقی راشد پر اپنے مضمون کو اس پیرا گراف پر ختم کرتے ہیں۔
 ”اب اگر آپ یہ پوچھیں کہ اتنی تفصیلی گفتگو کے باوجود میں نے سیاسی مسائل کی طرف راشد کے رویے، مذہب، سیاست اور عشق (علی الخصوص مذہب اور سیاست) سے ان کی دلچسپی، انسان دوستی، استعمار اور جبر (چاہے وہ وقت کا ہو یا ہے انسان کا) کے خلاف ان کے مفکرانہ، خطیبانہ، پیہر اندہ لہجے کی جلالت وغیرہ کو کیوں نظر انداز کر دیا؟ تو میں یہی کہوں گا کہ میری نظر میں راشد کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو اپنے انتہائی بیدار سیاسی اور سماجی شعور کے ساتھ اونے پونے نہ بیچ کر شاعرانہ آہنگ کے پاس رہن رکھ دیا۔ یہ ایسی میٹھی منزل ہے جسے ہر شاعر خوش اسلوبی سے سر نہیں کر سکتا۔ باقی رہا سماجی اور سیاسی شعور تو وہ بردکان پر ملتا ہے۔“

راشد کی شاعری میں صوت و معنی کی کشاکش پر فاروقی کا مضمون اس قدر شاندار ہے کہ ایسا مضمون لکھنے پر آکسفورڈ کا پروفیسر بھی فخر محسوس کر سکتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ آکسفورڈ کا پروفیسر مضمون کا آخری پیرا گراف نہیں لکھے گا۔ اس سے ہمارے یہاں کی اس تنقیدی فضا کا اندازہ ہو گا جو صحافتی اور معاشرتی تنقید کی پیدا کردہ ہے۔ مضمون اگر صحافتی تنقید کا جواب ہے تو آخری ٹکڑا اس کا ردِ عمل، اعلیٰ تنقید Exculsive نہیں بلکہ

Inclusive ہوتی ہے۔ ایک خصوصیت کی ایسی نشاندہی کہ دوسری خصوصیات ساقط
 الاعتبار ٹھہریں، انتخابیت نہیں عصبیت ہے۔ راشد کی انسان دوستی، مذہب، سیاسیات
 اور عشق اور استعمار اور جبر کے خلاف ان کی منکرانہ جدوجہد پر اتنی ہی اچھی تنقید لکھی
 جاسکتی ہے جتنی کہ ان کے اسلوب، آہنگ، زبان اور دکشن پر۔ معاشرتی تنقید کے
 خلاف میں جو اتنی شدت سے لکھتا رہا ہوں تو اس کی ایک بدیہی وجہ تو یہی ہے کہ انہی
 لوگوں کے ہاتھوں وہ تنقید تو رہی ہی نہیں صحافت اور سیاسی پمفلٹ بازی بن گئی۔ بھلا
 رزمیہ، بیانیہ، طنزیہ، منکرانہ اور سیاسی شاعری کو ناول اور ڈراما کو خصوصاً وکٹوریہ عہد
 کے سماجی اور ۱۹۳۰ء کے امریکی پروتارین ناولوں پر تنقید لکھتے وقت سماجی نقطہ نظر سے
 پہلو تہی کیسے ممکن ہے۔ خود ولیم ایمپسن کی کتاب The Structure of Complex
 Words کے بعض ابواب خصوصاً وہ باب جس میں پوپ کے زمانہ کی فیشن اسبل سوسائٹی
 کی بذلہ بنی کا تجزیہ کیا گیا ہے سماجی تنقید کی دلچسپ مثالیں پیش کرتے ہیں۔ لفظی تنقید
 کے لیے ضروری نہیں کہ وہ تاریخت سے دامن کشاں رہے، بلکہ اکثر تو تاریخی مطالعہ
 ناگزیر ہو جاتا ہے کیونکہ زبان کی پوری معنویت کو زمانہ کے حوالہ ہی سے سمجھا جاسکتا
 ہے۔ اسٹیلیس اپنے ڈراموں میں زمین یازمیں بیا آسمان کے لفظ کا استعمال کرتا تھا تو یہ
 الفاظ اس کے عہد کے یونانیوں کے لیے، جو پیکر اور انسلالات اور جذباتی لہریں پیدا
 کرتے تھے، وہ یقیناً ہم سے مختلف ہوں گے۔ ہمارے معاشرتی نقاد بجائے اس کے کہ اس
 سماج کا جواب میں جھلکتا ہے اور ان سماجی رویوں کا جو کرداروں کی اخلاقی، نفسیاتی اور
 جذباتی کشمکش کی صورت ظاہر ہوتے ہیں، جائزہ لیں، وہ بے سوچے سمجھے سماجیات اور
 اقتصادیات کے ادھ کچرے تصورات کا ادب میں پرچار کرتے رہے۔ سماجی تنقید کو
 سماجیاتی بننے بہت دیر نہیں لگتی جیسا کہ مارکسی تنقید سے ظاہر ہے۔ سماجی تنقید سے
 مارکسی تنقید کا سفر سماجی تجزیہ سے سماجیاتی منصوبہ بندی اور اس کے زیر اثر ادبی تجزیہ
 سے ادبی منصوبہ بندی کا سفر ہے۔ مارکسی تنقید میں نظر نظریہ میں، خیال آئیڈیولوجی میں
 اور تصور ڈاکٹرائن میں بدل گیا اور ادب کو سماجی طور پر معنی خیز بنانے کی بات اسے سماجی
 طور پر کارآمد بنانے کی بات میں بدل گئی اور مارکسی نقاد ایک نئے Utilitarian کے روپ
 میں جلوہ افروز ہوا۔ پھر جب پورے سماج کو ایک آئیڈیولوجی کے تحت بدلا جانے لگا تو
 اس تبدیلی کی سب سے طاقتور مشینری یعنی ریاست کی آئیڈیولوجی سے ادب کے سماجی

سروکاروں کا ہم آہنگ ہونا ضروری ٹھہرا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ فنکار ایک آزاد، ذمہ دار اور
 بیدار مغز شہری کے طور پر سماج اور تہذیب کے معاملات پر غور کرنے کی بجائے حوٹلی
 آمینہ کی مانند ریاست کے آئینہ یو لوگ کا آموختہ دہرائے لگا۔ جبر استعمار اور احتساب
 کے خلاف فنکار کی جدوجہد کا یہیں سے آغاز ہوتا ہے۔ ایسی جس آلود فضا میں وہ فنکار
 جو سماجی مقصدیت کے خلاف بغاوت کرتا ہے، ادب کو آزاد، خود مختار، خود کفیل اور
 مقصود بالذات سمجھتا ہے، تہذیب کو وار فکلی شوق کا شرم، تخیل کی بے پروا اڑان، زندگی
 کی تخلیقی قوتوں کا فشار، عناصر حیات کا رنگ، ایک نیرنگ تماشا، ایک کھیل، ایک لیا
 سمجھتا ہے وہ اپنے وقت کا سب سے اہم اخلاقی فرض پورا کرتا ہے۔

سوانحی اور معاشرتی تنقید کی نقاب پہن کر بہت سے غیر جمالیاتی معیار تنقید میں
 اضمحلال کر گئے تھے جن کے خلاف ہیئت تنقید کا شدید رد عمل سمجھ میں آ سکتا ہے۔ ہیئت تنقید
 نے ان رویوں کی حوصلہ شکنی کی لیکن حوصلہ شکنی کا عمل صرف ان رویوں تک محدود
 نہیں رہا اور اس کی زد میں تنقید کے وہ تمام اسالیب بھی آ گئے جو زبان، لفظیات اور
 ہیئت کے علاوہ ان بے شمار عناصر سے بحث کرتے تھے جن کا تعلق فنکار کی فکر، شعور اور
 ہوشمندی اور فن پارے کی داخلی ہیئت یعنی استعاراتی اور علامتی نظام اور مواد کی
 نوعیت اور روایت سے تھا۔ میں جانتا ہوں کہ آرٹ میں اہمیت موضوع کی نہیں ہیئت
 کی ہے۔ سونا چاہے جتنا قیمتی سہی لیکن اہل نظر سونے کی یہ صورت صورت پر پتھر کے
 خوبصورت مجسمہ کو ترجیح دیتے ہیں۔ آرٹ کی اکثر خرابیاں فارم کی خرابیاں ہوتی ہیں،
 موضوع اور اخلاقیات کی نہیں۔ ہمارے یہاں تو موضوع کی بحث سیاسی دارو گیر پر آ کر
 دم توڑ دیتی ہے لیکن گہرائی میں تو پروفیسر لوگ روح عصر، کال چیتنا اور یوگ درشن کی
 کچھ ایسی فریبہ باتیں کرتے ہیں کہ جرمن فلسفیوں کی رائیں جانگیوں میں تھرانے
 لگتی ہیں۔ رنگی کے ہیڈ ماسٹر کے تحت جگر نے جتنا اردو اور گہرائی کے پروفیسروں کو ہکا بکا
 ہے اتنا تو اردو شاعروں کو شراب خانوں اور گہرائی لیکھلوں کو پنجابی ہونٹوں نے بھی
 نہیں ہکا بکا۔ کال چیتنا والے ایک گہرائی نقاد نے ایک مشہور گہرائی ناول میں قحط کی جب
 دل ہلا دینے والی تصویر دیکھی تو اس قدر جذباتی ہو گئے کہ قحط کو دور جدید کی بھوک کی
 علامت ثابت کرنے لگے۔ موضوع کی مہمہ گانے والوں نے تنقید میں جو گمراہ بازیاں
 کی ہیں ان کے سامنے مصوتوں اور مصمتوں والی تنقید گاندھی آشرم میں چر خاکا تھی

بوڑھی عورت کی مانند بے ضرر اور معصوم معلوم ہوتی ہے۔ میں جانتا ہوں کہ شاعری خیالات سے نہیں الفاظ سے ہوتی ہے لیکن اس بیان کو میں اسلوبیات اور لسانیات کے ماہروں کے ہاتھ میں کورے چیک کی مانند دینا پسند نہیں کروں گا۔ وہ لوگ تو صاف کہہ دیں گے، جیسا کہ وہ کہتے آئے ہیں کہ چونکہ لسانیات بول چال کے ڈھانچے Verbal Structure کا ایک آفاق گیر سائنس ہے، شعریات بھی لسانیات کا ایک شعبہ ہے یا یہ کہ اسلوبیات اب کا واحد سائنس ہے۔ ماہرین کے ہاتھ میں میں ایسا اختیار کل دینا پسند نہیں کرتا کیونکہ میرا ادبی تجربہ مجھے بتاتا ہے کہ رزمیہ، بیانیہ اور غنائی نظم میں منکران، صوفیانہ اور بھگتی واد کی شاعری میں، المیہ اور طربیہ ذرا سے میں سماجی اور نفسیاتی ماحول میں خیال، جذبہ اور احساس، آرزو مندی، خواب آفرینی اور تمنائیت، اسرار حیات اور رموز کائنات کا عرفان، ذات غیر ذات اور معروض سے وارو گیر، انسانی مقدرا اور انسانی صورت حال کا بیان، رومانیت، فلسفہ اور اخلاقیات، انسانی فطرت، انسانی نفسیات اور انسانی تعلقات کی آگہی، المیہ کردار، المیہ عمل اور المیہ حادثہ، طنز تمسخر اور مزاح، بذلہ سخی، معاملہ بندی اور نکتہ آفرینی، احتجاج، بغاوت اور انقلاب، پلاٹ کردار کہانی نقطہ نظر اور پس منظر۔ غرض یہ کہ ایک فن پارے میں احساس، فکر، تخیل، زبان اور بیان کا ایسا سرمایہ ہوتا ہے کہ اس کا محاکمہ کرتے وقت لفظیات اور صوتیات ہی پر نہیں بلکہ ان مسائل پر بھی غور کیا جائے جو فلسفیانہ، اخلاقی، نفسیاتی اور معاشرتی ہیں اور جن کا سروکار فنکار کی فکر، اس کے وجودی اور مابعد الطبعیاتی مسائل، اس کی اخلاقی اور نفسیاتی الجھنوں اور سیاسی اور سماجی کشمکشوں سے ہے۔ میں نہیں سمجھ سکتا کہ محض لسانیات اور اسلوبیات ان تمام مسائل سے کیسے عہدہ برآ ہو سکتے ہیں۔

شیکسپیر کی قدر کا تعین اس کے لفظوں کے استعمال ہی سے نہیں بلکہ کردار نگاری، پلاٹ کی تعمیر اور زندگی کی ہمہ گیر بصیرت سے بھی ہوتا ہے۔ دوسری زبانوں میں شیکسپیر کے تراجم کی مقبولیت اور اسٹیج پر ان کی کامیابی بہ ذات خود اس دعوے کی نشی ہے جو حسن کی قدر کا تعین لسانی تشکیلات سے کرتا ہے۔ اگر ہم یہ تسلیم بھی کر لیں کہ لفظی تشکیلات بلا شرکت غیرے جمالیاتی قدر کا تعین کرتی ہیں تو پھر ایک زبان کے فن پاروں کی تنقید دوسری زبان والوں کے لیے بے کار ہو جائے گی کیونکہ زبان کی نزاکتوں کا علم اہل زبان ہی کر سکتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ زبان اور اسالیب کی تنقید اتنی آفاقی

نہیں ہوتی جتنی کہ وہ تنقید جو ذکاوت کی ہوشمندی کا احاطہ کرتی ہے۔ رومانی ہوشمندی کو لیجیے اور اس کی تنقیدی روایت پر نظر کیجیے۔ رومانی آرزو مندی، آدرش پسندی، تکنیکیت، حیرت زدگی، فطرت پسندی، نوستالجیا، رومانی فرار، گریز اور کرب، احساس کی دھار اور جذبہ کے شعلہ کی پرش، عقلیت اور منطق اور اخلاقیات سے برعکس، مخالف دانش وری، معصوم وحشی اور بچہ کے احساس اور نظر کی پاکیزگی اور بے لوثی کی باز آفرینی، اساطیری اور فوق الفطری عالم میں دلچسپی، محیر العقول، ہوا العجب، بھیانک لیکن دل فریب، فیوینا کی کشش، ویران گھر، آبی محفل، پراسرار کھنڈرات، دھند میں لپٹی ہوئی جھیلیں، خواب ناک طاسمی فضا میں اور پھر وہ حسن جو زمانی اور مکانی فاصلوں کا پیدا کردہ ہے اور وہ سوز و ساز جو رومانی محبت کا آفریدہ ہے اور وہ خلش و اضطراب جو کبھی نہ مطمئن ہونے والی آفاق کیر اور فلک بوس رومانی خواہشوں کا پیدا کردہ ہے — فرض یہ کہ رومانی ہوشمندی کے انیک پہلو ہیں جن سے رومانی شاعری کی تنقید کا گہرا سروکار ہے۔ یہی عالم کھاسکی، لوکھاسکی، مامست پسند اور پیکری ادب کی تنقید کا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اسلوبیات سے محض معاشرتی اور سوانحی تنقید راندہ درگاہ نہیں ٹھہرتی بلکہ جمالیاتی قدروں کا وہ تمام نظام درہم برہم ہو جاتا ہے جو الفاظ اور اسلوب کے علاوہ دوسرے عناصر پر مشتمل ہے۔

اسلوبی تنقید جب یہ کہتی ہے کہ اس کے لیے ذکاوت کے اخلاقی اور سماجی رویوں کی کوئی اہمیت نہیں تو دراصل وہ اپنے پیروں پر آپ کلبازی مارتی ہے۔ وہ خود کو ان عناصر سے محروم کر لیتی ہے جو تنقید کو کار گیری اور کرافٹ کی دستاویز کی بجائے ایک فلسفیانہ اور دانشورانہ مشغلہ بناتے ہیں۔ موضوع کی تنقید اگر رائی کا پر بت بناتی ہے تو ہمیشگی تنقید بال کی کھال اُٹارتی ہے، ہمیشگی تنقید کے تمام مہتمم بالشان اصولوں کو نظر انداز کر کے بھی اعلیٰ ترین تنقید لکھی جاسکتی ہے جیسا کہ المیہ پر دوستو سکلی اور سارتر اور کامیو کی ناولوں پر ایسن اور آرتھر ملر کے ڈراموں پر، ہومر اور شیکسپیر پر، وڈزور تھ کے Pantheism اور ایلٹ کی سریت پر، خیام، حافظ، غالب اور اقبال پر لکھی گئی ہیں۔ کسی زمانہ میں کہا جاتا تھا کہ نقاد کے لیے تمام علوم متداولہ میں درک حاصل کرنا ضروری ہے لیکن آج ہر شعبہ علم نے ماہرین کے ایسے لشکر پیدا کیے ہیں جن کے سامنے نقاد کی علمی واقفیت ایک مبتدی اور شوقین آدمی کے سطحی علم سے آگے نہیں بڑھتی۔

سماجیات، اقتصادیات، لسانیات اور نفسیات میں اختصاص کا یہ عالم ہے کہ نقاد تنقید میں ان علوم کا ذکر خود اعتمادی سے کرنے کا اہل ہی نہیں رہا۔ اور نقاد کی بد قسمتی دیکھیے کہ ان علوم کے ذکر کے بغیر وہ تنقید میں لقمہ تک نہیں توڑ سکتا۔ آج کے نقاد کی جارحیت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنی ذات کو ماہرین کی یلغار سے بچانا چاہتا ہے تاکہ وہ اپنی زبان اور اپنے انداز میں اپنے ادبی تجربات کا ذکر کر سکے۔ اسی لیے جب دنیا بھر کی یونیورسٹیوں میں لسانیات، لفظیات، اسلوبیات اور مباحث اور بافت کے ماہرین ایک ایک حرف کی آوازوں، گوناپتے تولتے اور جو کہتے تھے، اس وقت بھی ایسے نقادوں کی کمی نہیں رہی جو ادب کا بیان ایک رومانی کی وار فکلی شوق سے کرتے تھے۔ ان کی تنقیدوں میں قواعد و اں کی افسردہ عرق ریزی کی گھٹن نہیں بلکہ پر نشاط سیاح کے ذوق انکشاف کا والہانہ پن ہے۔ فاروقی کے وہ تمام مضامین جو اسلوبیات کے زیر اثر لکھے گئے ہیں ایرکندیشنڈ لیباریٹری کا نقشہ پیش کرتے ہیں، جس میں نقاد سفید کپڑے پہنے شعر کی چٹکھڑی کے ایک ایک ریشہ کا حساب کرتا ہے۔ پھر اسلوبیات کو فصاحت، بلاغت اور علم بیان کے مباحث سے دور رکھنا مشکل ہے۔ یہ مباحث اپنی جدید ترین شکل میں بھی قدیم مدرسوں کی یاد دلاتے ہیں۔ اپنی تمام ذہانت اور چوکسائی کے باوجود فاروقی اپنی تنقیدوں کے اکثر حصوں کو مکتبی بننے سے نہ روک سکے۔ ایلٹ ہیٹ پر زور دیتا ہے لیکن ہیٹ تنقید کے کلینیکل اور ٹیکنیکل طریقہ کار کو وہ نیو نیچور کا نام دیتا ہے۔ رچارڈس کی طرف اس کا رویہ ایک سرد احترام کا رویہ ہے۔ ایلٹ فی الحقیقت جانسن اور آرنلڈ ہی کی روایت کا نقاد ہے۔ جانسن کے یہاں شعر کے خواص، آہنگ، تشبیہ، استعارہ اور الفاظ کی آوازوں اور موقع نگاری پر جو بحث ملتی ہے وہ ہمیں ادبی تنقید میں ٹیکنیکل علوم کے مناسب استعمال کے آداب سکھاتی ہے۔ جانسن کھانے کی میز کے آداب سے واقف نہیں تھے، ہم ہیں، ہند اہم بدیاں چبانے اور گودا چوسنے کی لذتوں ہی سے محروم ہو گئے ہیں۔ شعر گو کانٹے سے پکڑتے ہیں، چھری سے چیرتے ہیں، نوک زبان سے چکھتے ہیں اور پھر گھٹنوں و انتوں کی چکی میں باریک پیستے ہیں۔ جانسن کو خدا نے عقل کی وہ ڈاڑھ و دیعت کی تھی جو جہڑے کی دو چار حرکتوں سے شعر تو کیا پوری نظم کا عرق نیچوڑ لیتی تھی۔ فاروقی نے اپنے مضمون ”شعر، غیر شعر اور نثر“ کے آخری حصہ میں حالی کی تنقید سے دو مثالیں دی ہیں جو میری نظر میں اسلوبی تنقید کی بہترین مثالیں ہیں کیونکہ

ان میں جاسن اور ایلٹ ہی کے طریقہ کار سے کام لیا گیا ہے۔ حالی فی الحقیقت جاسن اور ایلٹ ہی کے قبیلہ کے نقاد ہیں۔ ان مثالوں سے جہاں حالی کی بے پناہ طباعی اور ذہانت کا اندازہ ہوتا ہے وہیں فاروقی کی جوہر شناسی پر قاری بے ساختہ آفرین پکار اٹھتا ہے۔ کالرج اور رچارڈس کی پر شوق پرستش نے فاروقی کو حالی اور ایلٹ کی طرف سرد مہر نہیں بنایا۔ اس توازن کے بغیر فاروقی محض دوئم درجے کے مکتبی نقاد بن کر رہ جاتے۔ ایسا نقاد کسی ایک مدرسہ تنقید کا حلقہ بگوش بن کر رہ جاتا ہے۔ اس کی پہچان کی ایک نشانی اس کشمکش کا یکسر فقدان ہے جو اپنے طریقہ کار کو دوسرے طریقوں سے الگ مختلف اور افضل بناتے وقت نقاد میں پیدا ہوتی ہے۔ ایسے نقاد سماجی، نفسیاتی یا اسلوبی تنقید اس طرح لکھتے ہیں گویا یہی صحیح ترین تنقید ہے۔ وہ ان طریقوں کا میکاکی استعمال کرتے ہیں۔ تنقید کا تخلیقی استعمال یہ جاننے کے لیے ہوتا ہے کہ فن پارے کے حسن کار از کیا ہے یا فن پارے کی اختصاصی خصوصیات کیا ہیں۔ میکاکی استعمال کو ان باتوں سے غرض نہیں ہوتی۔ میکینک کے ہاتھ میں ایک اوزار ہوتا ہے جس سے وہ ہر فنکار اور فن پارے کو ٹھوکتا ہوتا ہے۔ لگے تو تیر نہیں تو تھک۔

اب آپ ہی کہیے کہ غنائی شاعری کو اور اس معنی میں میر اور غالب کی غزلوں کو سماجیات سے کیا لینا دینا، لیکن نقاد کے ہاتھ میں سماجیات کا ہتھوڑا ہے تو وہ بھی کیا کرے، اپنا سر پھوڑنے سے تو رہا۔ لہذا میر و غالب کی بدی پٹی ایک کی جاتی ہے۔ اب اگر نقاد کے گھر میں تحلیل نفسی کا ایک کوچ ہے تو پریم چند کے ہر کردار کو اس پر لٹایا جائے گا۔ آپ تو جانتے ہی ہیں سماجی اور اصلاحی افسانہ نگار نفسیات کم ہی بگھارتے ہیں لیکن نقاد کو اس کی پروا نہیں۔ وہ تو کہے گا کردار ہیں تو نفسیات بھی ہوگی۔ میں کہتا ہوں نفسیات تو اس کتے کی بھی ہوتی ہے جو افسانہ میں بھونکتا ہے۔ اس سے کیا ہوا، اگر نقاد کے پاس گھر میں اساطیری تنقید کی کال کوٹھری ہے تو وہ نوح ناروی تک کو اس میں بند کر دے گا۔ کہے گا غلام ہی نوح ہے جو سامی مذاہب کا زبردست اسطور ہے۔ کیا تمہیں اساطیری سمجھ کر ہمارے یہاں تنقید نہیں لکھی گئی۔ فاروقی کی ناقدانہ عظمت کا راز اس کشمکش میں ہے جو کسی مخصوص فنکار یا فن پارے کے حسن کار از پانے کے لیے مختلف نظریوں کے تصادم سے ان کے ذہن میں پیدا ہوتی ہے۔ اس کشمکش کو برقرار رکھنا، اس میں توازن تلاش کرنا کسی ایک کے حق میں فیصلہ دینا اور پھر اس طریقہ تنقید

کو جامع طریقہ پر برتنا جس جد لیاقتی فکر، خلاق ذہن اور ناقہ اندہ بصیرت کا تقاضا کرتا ہے، وہ بہت کم نقادوں کو ملتی ہے اور ان کم نقادوں میں بھی فاروقی کا مرتبہ بہت بلند ہے۔

اچھی اور بری تنقید کا ایک فرق یہ ہے کہ بری تنقید رسومات میں قید ہوتی ہے اور اچھی تنقید رسومات کو توڑتی ہے۔ مثلاً راشد کی رسمہ تنقید بلند آہنگی، ناخیت، فارسی زدگی اور ابہام کا ذکر بطور معائب کے کرتی ہے اور فاروقی ان تمام اہتمامات کو مسترد کرتے ہیں۔ فاروقی کے یہاں ابہام کا ایک خاص تصور ہے جسے انھوں نے ”شعر“ غیر شعر اور نثر میں بیان کیا ہے۔ فاروقی تشبیہ، استعارہ یا پیکر کے حامل الفاظ کو جد لیاقتی الفاظ کہتے ہیں۔ جد لیاقتی الفاظ اپنے انساہکات کی وجہ سے ہمہ وقت معنی کے حامل رہتے ہیں۔ جد لیاقتی الفاظ میں ہر وقت کن فیکون کی کیفیت رہتی ہے۔ جد لیاقتی لفظ اپنے معنی میں خود کفیل ہوتا ہے۔ اسے کسی خارجی حوالے کی ضرورت نہیں ہوتی اور جب وہ خارجی حوالے کا پابند نہیں تو اس میں معنی کی کوئی حد نہیں، کیونکہ اس میں ایک آزاد نامیاتی زندگی ہوتی ہے۔ وہ کہتے ہیں استعارہ اس حقیقت سے بڑا ہوتا ہے جس کے لیے وہ الایا گیا ہے اور پیکر ایک ذہنی واقعہ Mental Event ہے جو ان محسوسات کے ساتھ ایک مخصوص ڈھنگ سے منسلک ہے جن کو پیکر نے جنم دیا ہے۔ جب پیکر اور استعارے کا انضمام ہو جائے تو اعلیٰ ترین جد لیاقتی لفظ جنم لیتا ہے۔ وہ کہتے ہیں جد لیاقتی لفظ از خود مبہم ہوتا ہے۔ وہ بارڈنگ کا قول نقل کرتے ہیں کہ جو کچھ معنی کھلے ڈالے انداز میں بیان کیا گیا ہے اس سے زیادہ معنی کی ترسیل کا عمل کسی نہ کسی شکل میں اظہار کا فطری طریقہ ہے۔ دوسرے الفاظ میں ابہام ترسیل کے عمل کا ہی خاصہ ہے۔ جب آپ کچھ کہتے ہیں تو جو کچھ آپ نے کہا ہوتا ہے اس سے کچھ زیادہ ہی کہتے ہیں۔ اس سلسلہ میں ”لفظ و معنی“ میں ترسیل و ابلاغ پر فاروقی کے مضامین کا مطالعہ بھی نہایت ضروری ہے۔ ایک اور موقع پر وہ کہتے ہیں کہ ابہام کی تعریف میں نے یوں کی تھی کہ ایسی صورت جو سوال کی متقاضی ہو اور ان سوالوں کے جو بھی جواب ملیں وہ شعر کے ہی محاذ سے اٹھیں اور شعر کی بابت ہمارے تجربے کو وسیع کریں، مبہم صورت ہے۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس صورت میں سے ایسے سوال اٹھیں جس کا جواب شعر میں نہ ہو، مبہم صورت ہے۔

اس پس منظر کے بعد اب راشد والے مضمون پر آئیے۔ فاروقی کہتے ہیں راشد کا

کلام مبہم نہیں ہے، اس وجہ سے کہ ان کے یہاں اکثر مصرعے فضا سازی کے لیے لائے گئے ہیں۔ فضا سازی کے ذریعہ جس قسم کا ابہام پیدا ہوتا ہے وہ اصلی ابہام نہیں ہے کیونکہ اصلی ابہام ایک قسم کا شاعرانہ شارٹ سینڈ ہوتا ہے جس میں کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ سوالات اٹھائے اور (کبھی کبھی) حل کیے جاتے ہیں۔ فاروقی کے نزدیک راشد کی شاعری اس وقت شعر الصوت اور شعر المعنی کی کشاکش کا نمونہ ہے۔ یعنی ان کے یہاں نظم بیک وقت دو سطحوں پر کام کرتی ہے جنہیں آسانی کے لیے صوت اور معنی کی سطحیں کہا جاسکتا ہے۔ ان کی نظموں کی کامیابی زیادہ تر اس بات کی مرہونِ مثبت ہے کہ صوت کی سطح کسی حد تک معنی کی سطح پر حاوی ہو گئی ہے۔ اگر یہ استیلا اس درجہ ہے کہ معنی کی ثانوی حیثیت کا احساس نہیں ہوتا تو نظم کامیاب ہو جاتی ہے، لیکن جب یہ استیلا اتنا بھرپور نہیں ہوتا تو معنی کی ثانوی اہمیت بالکل سامنے آ جاتی ہے اور نظم کی کامیابی میں نخل ہوتی ہے۔ فاروقی ”میرے بھی ہیں کچھ خواب“ کے متعلق کہتے ہیں کہ پوری نظم پیکر و استعارہ سے تقریباً معری ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ میں نے پہلے بھی کہیں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ راشد پیکر سے تقریباً بالکل کام نہیں لیتے۔ وجہ ظاہر ہے۔ پیکر معنی کو فوراً اپنی طرف کھینچتا اور سمیٹتا ہے اور صورت کی طرف توجہ کو فوری طور پر منعطف نہیں ہونے دیتا۔ اس بحث سے نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ راشد کے یہاں استعارہ و پیکر سے مرکبِ جد لیاقتی لفظ اور وہ ابہام جو منور کرنے والے سوالات کو راہ دیتا ہے، مفقود ہے۔ (یہ بحث لا = انسان کی شاعری تک محدود ہے) چنانچہ فاروقی کہتے ہیں راشد کے یہاں اصلاحی ابہام کم کم پایا جاتا ہے اور اسی حد تک راشد کا کلام کمزور ہے۔ اس کی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ راشد لا = انسان کی منزل تک آتے آتے تجربے کو تجریدی شکل میں دیکھنے لگے ہیں۔ اب ان کے یہاں تجربے میں وہ فوری ذاتی پن نہیں باقی رہی جو ماورائی بہت سی نظموں کا مابہ امتیاز تھی۔ فاروقی راشد کے ایک بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”یہاں تک تو بالکل درست ہے کہ الفاظ کا آہنگ ان کے معانی سے الگ نہیں ہو سکتا۔ میں بھی یہی کہتا آیا ہوں لیکن شبیہ سازی (یعنی پیکر) سے انکار اور اسے انحطاط پرست شاعروں کا خاصہ بتانا اب اس بات پر دلالت

کر تا ہے کہ اب راشد اپنے تجربے کو واقعی ٹھوس، چھوٹے، ذائقہ لینے کی سطح پر حاصل کرنے سے بالکل انکار کرتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ تجربے کے اظہار میں وہ پیچیدگی اور کثیر لفظی پیدا نہیں ہونے پائی، جو ذاتی اظہار کا خاصہ ہے۔

باوجود اس کے کہ فاروقی کے مضمون کا خلاصہ کافی دشوار کام ہے کیونکہ قابل رشک اجمال کے علاوہ ان کا ہر جملہ یا تو خیال کی توسیع ہے یا نئے تصور کا حامل۔ میں نے ان کے چند کلیدی نکات کو پیش کرنے کی کوشش محض اس وجہ سے کی ہے کہ شخصی اور داخلی شاعری سے جس قسم کی الگ تہی ہماری تنقید کو رہی ہے اس کی نوعیت واضح ہو سکے۔ فاروقی کی پوری بحث نہایت معنی خیز اور دور رس ہے۔ شاعری میں آہنگ، سنگیت، لے، غنائیت، نغمگی اور لب و لہجہ کے ڈرامائی آثار چڑھاؤ کے مسائل پر سوائے فاروقی کے کسی نے کچھ نہیں لکھا اور فاروقی نے جو کچھ لکھا ہے اتنا خوب لکھا ہے کہ اس سے بہتر شاید فاروقی ہی لکھ سکتے ہیں۔ ایک سوال البتہ قائم رہتا ہے کہ ہمارے پاس تنقید کا وہ کونسا پیمانہ ہے جس سے ہم جان سکیں کہ آہنگ یا بلند آہنگی پر خلوص شعری اظہار کی کمی کو پورا کرنے کا کرتب نہیں ہے۔ کیا آہنگ معنی کی کم مائیگی کا نعم البدل ہو سکتا ہے۔ فاروقی کہتے ہیں کہ اگر راشد کے یہاں آہنگ میں اتنا تنوع اور ان کے کان اتنے سریع الحس نہ ہوتے تو تعارف گداگر، آنکھیں کالے غم کی زندگی سے ڈرتے ہو قسم کی نظمیں کتنی مشکل سے ہضم ہوتیں۔ گویا پیکر یا استعارے یا علامت یا معنوی ابہام کی عدم موجودگی میں ان نظموں کو جو تجربہ کو تجربہ کی شکل میں پیش کرتی ہیں، آہنگ گوارا بناتا ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو پھر واحد پر مبنی کی نظمیں بھی اپنے مترنم آہنگ کی وجہ سے کامیاب ہیں۔ ہمیں صرف یہ دیکھنا ہو گا کہ معنی آہنگ پر حاوی نہ ہوتے ہوں لیکن فاروقی یہ بات قبول نہیں کریں گے کیونکہ وہ کہہ چکے ہیں کہ راشد کی کوئی نظم غور و فکر کی فضا قائم کیے بغیر ختم نہیں ہوتی۔ گویا معنی کا ثانوی ہونا ہی نہیں بلکہ اہم ہونا بھی ضروری ہے۔ گویا ہمیں یہ دیکھنا ہو گا کہ نظم میں آہنگ کی نوعیت کیا ہے اور یہ بھی کہ معنی کی نوعیت کیا ہے۔ دونوں لازم و ملزوم ہیں اور اسی لیے فاروقی کے مضمون کا آخری پیرا گراف غیر ضروری ہے۔

فاروقی کا ایک اور شاندار مضمون ”میر انیس کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام“ ہے۔ فاروقی کا کہنا ہے کہ ہر بڑے شاعر کے یہاں بعض استعارے اور علامتیں کلیدی اور مرکزی اہمیت رکھتے ہیں۔ فاروقی نے تجزیہ کے لیے ایک مرثیہ میں نور کا استعارہ لیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ نور سے متعلق الفاظ رکمی ہیں یا علامتی اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے۔ فاروقی کے مضمون کا ابتدائی حصہ اسی سوال کا جواب دینے کی کوشش ہے اور بہت اہم ہے۔ اس سلسلہ میں ان کا سب سے زیادہ اہم مضمون علامت کی پہچان ہے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ اردو میں علامت پر بسیط اور جامع عالمانہ فکر کا آغاز فاروقی ہی سے ہوتا ہے۔ علامت پر انہوں نے جو کچھ لکھا ہے اس کا خلاصہ پیش کرنے یا اس پر خیال آرائی کرنے کی ترغیب پر قابو پانے کے لیے میں راہبانہ جبر سے کام لے رہا ہوں۔ ورنہ مضمون کبھی ختم نہیں ہو گا۔ فاروقی نے نور کے استعارے کے التزام کا جو جائزہ لیا ہے وہ اپنی جگہ درست ہے۔ اس علامتی طریقہ کار کی وجہ سے مرثیہ دوسرے مرثیے سے افضل بنتا ہے۔ میر انیس بہت بڑے شاعر بھی تھے اور یہ مرثیہ ان کا شاندار کارنامہ بھی ہے۔ ان سب خوبیوں کے باوجود مرثیہ اپنے فارم کی حدود سے اوپر نہیں اٹھ سکا۔ اخلاقی نقادوں نے مرثیہ کی اخلاقیات کو قدر جانا، نفسیاتی دلچسپی رکھنے والوں نے جذبات نگاری کا ذکر کیا، وہ جو فنشن کی تکنیک کے رسیا تھے۔ انہوں نے گہرائی اور واقعہ نگاری کی خوبیاں بیان کیں۔ اب اسلوبیات کے شوقین استعاراتی نظام کا جائزہ لیتے ہیں۔ ان تمام کوششوں کے باوجود میر انیس کا مرثیہ جہاں تھا وہیں رہتا ہے۔ یعنی نکتہ کے اہم بازووں میں مرثیہ صاحب ذوق قاری کی شاعرانہ تسکین کا کوئی سامان نہیں رکھتا۔ زبان و بیان کی خوبیوں کے باوجود مرثیہ زندہ کیوں نہیں ہے اس کا جواب پانے کے لیے ہمیں اسلوب کے علاوہ اور بہت سی باتوں پر غور کرنا ہو گا۔ محض اسلوب کا مطالعہ شاعرانہ قدر کے تعین کا کام نہیں کر سکتا۔ وہ فاروقی کے اس مضمون سے ظاہر ہے۔

ہمیشگی اور اسلوبی تنقید پر یہ اعتراض عام ہے کہ وہ Discriptive رہتی ہے اور قدری فیصلے نہیں کر پاتی۔ رات اور صبح، نور و ظلمت کے ایسے ہی استعاروں کا جائزہ لے کر ترقی پسند نقاد ایک خطیبانہ سیاسی نظم کو بھی نظم ثابت کر سکتے ہیں۔ ہمارا دور چونکہ صدیاں منانے کا دور ہے اس لیے مدثر سوں کی بن آئی ہے۔ انگریزی کتابوں میں

علا متوں، شعری پیکروں اور اساطیر کا جو بھی خزانہ ہاتھ لگتا ہے منھیاں بھر بھر کر جشن کے ستارے شاعر پر پھراور کرتے ہیں۔ ان کے ہاتھ جس چیز نے مضبوط کیے ہیں وہ قدرتی فیصلوں کی تہنجرت سے محترز بیانیہ تنقید ہے۔ ابھی تو شاعروں کا عرس منایا جا رہا ہے۔ ذرا پریم چند کی باری آنے دیجیے، خدا کی قسم جب تک سندیلے اور سری نگر کے اساتذہ اپنی تنقید کی پائپ لائن کے ذریعے پورے مغربی فکشن کا تیل نکال کر پریم چند کے کرداروں کی مالش نہیں کریں تب تک چین سے نہیں بیٹھیں۔ فاروقی دراصل یہ بتانا چاہتے ہیں کہ میرانیس امام حسین اور ان کے اصحاب کی کردار نگاری کے لیے علامتی طریقہ کار استعمال کرتے ہیں کیونکہ یہ کردار نگاری اگر محض اوصاف کے سہارے کی جاتی تو بات محض تکرار تک محدود رہ جاتی۔ سوال یہ ہے کہ دوسرے مرثیہ گو کردار نگاری اوصاف کے بیان کے ذریعہ کرتے ہیں یا علامتی بیان کے ذریعے اور خود میرانیس کے دوسرے مرثیے میں کردار نگاری کی صورت کیا ہے۔ اگر استعاراتی ہے تو دوسرے گون سے استعاروں کا التزام ملتا ہے۔ ان سوالوں کا جواب وہ لوگ بہتر دے سکتے ہیں جنہوں نے مرثیہ کا مطالعہ مجھ سے زیادہ گہری نظر سے کیا ہے۔ مرثیہ سے دلچسپی رکھنے والے حضرات کو چاہیے کہ وہ فاروقی کے مضمون پر عالمانہ بحث کے دروازے کھولیں کیونکہ یہ مضمون مرثیہ کی تنقید میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

تنقید چونکہ تخلیقی ادب کا دامن قحام کر چلتی ہے اس لیے جیسا ادب ہو گا ویسی ہی تنقید بھی ہو گی۔ ہمارا فکشن ترقی یافتہ نہیں ہے۔ ناول اور ڈرامے کا تو وجود ہی نہیں ہے۔ افسانوں نے کوئی ایسے بڑے کردار پیش نہیں کیے جن پر مثلاً فلاہیر دستود سکی، نالسنائی اور جارج ایلینٹ یا لارنس کے کرداروں کی طرح بحث ہو سکے لہذا فکشن کی تنقید بھی کمزور ہے۔ ہمارے یہاں پھیلے ہوئے استعاروں، علامتی نظام اور فارم کا وہ Organic تصور بھی نہیں ہے جو مغرب میں رہا ہے، اس لیے مغرب کے حد درجہ پیچیدہ اور ترقی یافتہ ہستیاتی تصورات اور پیمانوں کا ہماری شاعری پر غیر محتاط اطلاق خطرات سے خالی نہیں۔ میرا خیال ہے کہ غزل اور مرثیہ کے مقابلہ میں جدید شاعری پر ہستیاتی تنقید کا حربہ آزمایا جائے تو زیادہ ثمر آور ثابت ہو سکتا ہے۔ فاروقی سے مجھے ایک شکایت یہ بھی ہے کہ وہ اپنے نہایت ہی پیچیدہ اور نازک ہستیاتی تصورات کی تمثیل کا کام

غزل کے اشعار سے لیتے ہیں۔ اقبال کے بعد کی ترقی پسند اور جدید شاعری، چاہے وہ غالب اور اقبال کی شاعری جتنی عظیم نہ سہی، لیکن مغرب کے زیر اثر فارم کے ایک Organic تصور کو پروان چڑھاتی رہی ہے۔ ان شاعروں کی تنقید میں فاروقی کے تنقیدی جوہر بھرپور طریقہ پر نمایاں ہو سکتے ہیں۔ مجھے اس بات کا یقین ہے کہ ترقی پسند اور جدید شاعروں پر حسب فاروقی بسیط اور جامع مضامین لکھنے کا وقت نکالیں گے تو اردو تنقید، جس نے فاروقی کی نگارشات سے اہم موڑ پایا ہے، مغربی تنقید سے آنکھیں لڑانے کا حوصلہ پیدا کر سکے گی۔

نوشق اور نوخیز نقاد بغیر اس بات کا اندازہ لگائے کہ کسی نئے تنقیدی طریقہ کار کو برتنے کی بن میں کتنی صلاحیت ہے، محض شوق یا سناہری کی خاطر نفسیاتی، اساطیری یا سانی تنقید کے طریقہ کو اپناتے ہیں۔ وہ جو بات بھولتے ہیں وہ یہ ہے کہ محض کسی علم پر عبور انھیں ادبی تنقید کا اہل نہیں بناتا۔ تنقید کے لیے ادبی بصیرت بنیادی چیز ہے۔ غالب کی نفسیات، غالب کی جمالیات اور غالب کی علامتوں اور شعری پیکروں پر جو مضامین اور کتابیں غالب صدی کے دور ان سامنے آئی ہیں۔ وہ اس مفروضہ کے تحت تحریر کی گئی ہیں کہ علامتی اور اساطیری تنقید کے نظریہ کو اگر اپنایا جائے تو غالب کے فن کے نئے پہلو خود بہ خود سامنے آجائیں گے۔ تنقیدی طریقہ کار نقش سلیمانی نہیں ہوتا کہ اسے جاتے ہی شعر کی بوتل سے معنی کا جن خدمت اقدس میں حاضر ہو جائے گا۔ ادبی اور تنقیدی بصیرت کی قدر کا اندازہ اسی مقام پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ماہرین علوم ادبی نقاد کے اہل مقام کو مشکل ہی سے پاسکتے ہیں۔ سماجیات اور نفسیات کے پروفیسروں کے علم کی میں قدر کرتا ہوں، تنقید کی نہیں، تاہم تنقید ان کی تنقید ادبی بصیرت سے مالا مال نہ ہو۔ بڑا نقاد زیادہ سے زیادہ تنقیدی وسائل پر دست رس رکھتا ہے لیکن ان کا استعمال وہ فنکار کے فن کے تعلق سے ہی کرتا ہے۔ وہ فنکار جس کا اپنا کوئی اسلوب نہیں، اس پر اسلوبیاتی تنقید اتنی ہی بے معنی ہے جتنی مثلاً وہ نام نہاد فلسفیانہ تنقید جو ”آگ کا دریا“ میں وجودی فلسفہ کی چنگاریاں تلاش کرتی ہے۔ فاروقی کی تنقید ایسے رطب و یاس سے پاک ہے۔

اب جہاں تک مغربی تنقید کی نقالی کا سوال ہے تو اس کے امکانات جتنے نفسیاتی، اخلاقی اور سماجیاتی تنقید میں ہیں اتنے ہمیشگی اور اسلوبی تنقید میں نہیں۔ احساس کمتری کیا

ہے، طبقاتی کشمکش کیا ہے؟ ان سوالوں کے جواب میں مغرب کے کتب خانوں میں کتابوں کے اوراق پھڑ پھڑانے لگیں گے۔ غالب میں احساس کمتری تھا یا نہیں یا غالب کا طبقاتی شعور کیسا تھا، ایسے سوالات فاروقی نہیں پوچھتے، جو سوالات وہ پوچھتے ہیں ان کے جواب کے لیے انھیں خود غالب کا نکتہ رس اور خلافتانہ مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ مینٹی تنقید چونکہ داخلی اور خارجی ہیئت، انداز بیان، ذکشن اور رنگ سخن کا مطالعہ کرتی ہے، لہذا اس کام کے لیے اپنی زبان کے مزاج اور شعری روایت کی گہری آگہی ناگزیر ہے۔ اسی لیے مینٹی تنقید کم سے کم مستعار اور زیادہ سے زیادہ قومی اور طبع زاد ہوتی ہے۔ غالب پر فاروقی کے مضامین یہ بات ثابت کرتے ہیں کہ شاعر اور اس کی شاعری فاروقی کے لیے اپنی زبان، مہارت، علم یا تعلیم نسائی بتانے کا بہانہ نہیں ہے بلکہ اپنی تنقیدی صلاحیتوں کا استعمال وہ شاعر کی شعری خصوصیات اور اس کے منفرد اوصاف کی نشاندہی کے لیے کرتے ہیں۔ غالب پر ان کے مضامین محض مینٹی نہیں ہیں، بلکہ تہذیبی، ادبی اور مفکرانہ ہیں۔ غالب کے اشعار گنجینہ معنی ہیں اور معنی کے ادراک کے لیے انھیں شرح و تفسیر کے اوزاروں سے کام لینا پڑتا ہے تو وہ کوئی جھجک محسوس نہیں کرتے۔ ”غالب کی ایک غزل کا تجزیہ“ میں وہ صاف کہتے ہیں کہ لفظی تجزیہ ایک طرح کی شرح نویسی ہے لیکن وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ جس قسم کی شرح جدید تنقید کی روشنی میں لکھی جائے گی وہ عام شرح سے کن معنوں میں مختلف ہوگی۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ شرح صحیح ترین معنی کی تلاش کرتی ہے اور صحیح ترین معنی سے اس کی مراد وہ معنی ہوتے ہیں جو شعر کی سطح سے ابھرتے ہیں۔ اس سے پہلے وہ کہہ چکے ہیں کہ شعر کے مشکل ترین معنی اس کے درست ترین معنی ہوں گے کیونکہ معنی جتنی دور کے ہوں گے اتنے ہی نازک اور باریک ہوں گے۔ اور شعر پیش پا افتادہ بیان کا نہیں بلکہ زندگی کے تجربہ کو زیادہ معنی خیز اور شدید بنانے کا نام ہے۔ یہ اصول اپنی جگہ درست ہے لیکن اس اصول کو برتنے والا افتاد معنی آفرینی کی ترغیب سے مشکل ہی سے بچ سکتا ہے۔ مثلاً غالب کا یہ شعر لیجیے:

لختِ جگر سے ہے رگ ہر خار شاخ گل
تاچند باغبانی صحرا کرے کوئی

فاروقی کہتے ہیں:

”شعر کا اصل حسن دوسرے مصرع کے ابہام میں ہے۔ ”تاچند“ شعر کا بنیادی لفظ ہے اور بیک وقت کئی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مثلاً یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجھے صحرا کی باغبانی پر مامور کیا تھا۔ میں نے اپنے لخت جگر سے صحرا کی ہر رگ خار کو شاخ گل بنا ڈالا۔ اب میں کب تک اس خدمت کو انجام دیتا رہوں یعنی اس سے زیادہ کیا توقع کسی کو ہو سکتی ہے؟“

میرا خیال ہے کہ یہ سطح شعر کے معنی ہیں اور درست ترین معنی ہیں۔ باقی جو معنی فاروقی سمجھاتے ہیں وہ فاروقی کے سمجھائے ہوئے ہیں۔ اس لیے جو دست ضعیف کے آئینہ دار ہونے کے باوجود اس منور کرنے والی فکر کا جزو نہیں بنتے جو شعر انہی کے وقت قاری کی معاون بنتی ہے۔ دوسرے معنی فاروقی یوں بیان کرتے ہیں:

”یا یہ کہہ سکتے ہیں کہ میں نے اپنے لخت جگر سے ہر رگ خار کی آبیاری کی، اب میرے پاس کیا رکھا ہے جو اس کی آبیاری میں صرف کروں، یا یوں کہا جاسکتا ہے: میں نے ہر رگ خار کو گل بنا ڈالا، کیا اب بھی مجھے صحرا کی باغبانی کرنی پڑے گی اور چمن کی باغبانی کا موقع نہ ملے گا۔ یا یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ میں نے ہر رگ خار پر پھول کھلا دیے لیکن صحرا پھر بھی صحرا ہی رہا۔ اب کب تک میں اپنا دل و جگر چاک کرتا رہوں۔ کیا اب بھی مجھے ایک صحرا کا باغباں کہا جائے گا۔ یا یہ کہہ سکتے ہیں کہ اتنا خون جگر صرف کرنے کے باوجود میں باغباں ہی کی طرح غیر رہوں گا۔“

بطور شرح کے یہ معنی بہت کار آمد نہیں۔ بطور اس نکتہ کی وضاحت کے کہ مبہم یا جدلیاتی لفظ گوشہ نشین معنی کے بہت سے پہلوؤں کو سامنے لے آتا ہے، یہ تشریح ایک اچھی مثال قائم کرتی ہے۔ دراصل شعر کے مختلف النوع معانی کے انکشاف کا دار و مدار واقعی علمی اور ذہنی Situation پر ہوتا ہے جن سے شعر کا قاری دوچار ہوتا ہے۔ ایک صورت حال کا تصور کیجیے۔ کوئی کہتا ہے، زندگی بھر جھک مارتے رہے، کیا فائدہ ہوا تمہاری تنقیدوں سے، یا کوئی کہتا ہے، افسانہ نگار تو ہزار مل جائیں گے، تم تنقیدیں لکھتے رہو۔ یہ اور ایسے بے شمار موقعوں پر غالب کا شعر یاد کیجیے اور دیکھیے کہ آپ کی ذہنی کیفیت کی ترجمانی کے لیے شعر کیسے مخفی معنی کے دفتر باز کرتا ہے۔ ایک معنی میں فاروقی

نے ان ہی حقائق کو تجریدی تصورات میں بدل دیا ہے۔ میں جو بات بتانا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ شعر پڑھتے وقت یہ تمام معانی بیک وقت منکشف ہوتے ہیں۔ اس طرح فاروقی کی معنی آفرینی نفسیاتی اور اساطیری تنقید کی دوراز کار تو جہات اور ہوائی قلموں سے نوعی اعتبار سے مختلف ہے۔ وہ بار بار یہ بات کہہ چکے ہیں کہ جو سوالات اُنھیں وہ شعر ہی سے اُٹھنے پائیں اور ان کا جواب بھی شعر ہی میں ملنا چاہیے۔ ”غالب اور جدید ذہن“، ”اردو شاعری پر غالب کا اثر“ اور ”غالب کی مشکل پسندی“ اس فن و ذوق صحرائیں جس سے غالب کی تنقید عبارت ہے سرسبز و شاداب نخلستان کا مقام رکھتے ہیں۔ ان مضامین میں فاروقی نے غالب کے بعض اہم پہلوؤں پر بالکل نئے انداز سے غور کیا ہے۔ ان مضامین کا خلاصہ ممکن نہیں۔ ان کے اہم نکات کی نشاندہی بھی ممکن نہیں۔ پھر بھی یہ بتانے کی جرأت کرتا ہوں کہ ان مضامین کے جن نکات نے مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا وہ یہ ہیں جدید ذہن سے غالب کی رغبت، جدید ذہن کی مخصوص نشانیاں، ایک فطری بے ایمانی اور نارسائی کا احساس، لفظ کا احترام اور وسیع المعنی ہونے کی وجہ سے اس کی علامتی حیثیت کی تصدیق، اپنی ذات اور ذات کے باہر بھی اسرار کی تلاش، غالب کے کلام کی طلسمی اور اسرار کی فضاء استعارے کی پیچیدگی، یعنی غالب کے یہاں استعارے کا ایک خارجی اور آرائشی صفت کے طور پر نہ رہ کر اس کا شعر کی ہیئت Transformation اتھال، ابھام، مشکل پسندی اور جدت طرازی کا فرق، غالب کی ایک ایسا لفظی ڈھانچہ خلق کرنے کی کوشش جس کا تاج اور توازن الفاظ کے صرف سطحی معنوں کا مرہون منت نہ ہو۔ حالی کے مقدمہ کے ذریعے غالب کی شاعری کا ایسا جواز کہ خود لکھنوی شعرانے رنگ غالب کو اڑایا۔ بڑے شاعر کا آنے والی نسلوں پر اثر، کیوں آنے والی نسلیں پیش رو بڑے شاعر کے رنگ سخن سے احتراز کرتی ہیں، کیوں غالب، ناسخ اور امیر مینائی کی معمولی شاعری کو پسند کرتے تھے جو ان کے رنگ سے بالکل مختلف تھی۔ غالب میں عقلیت پسندی کا عنصر وغیرہ وغیرہ۔ جہاں تک غالب کی عقلیت پسندی کا تعلق ہے فاروقی نے نہایت محتاط طریقہ سے عقل کو Intellect سے قریب اور Reason سے دور رکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ترقی پسندوں کے شعور اور خصوصاً انصاری کے عقل کے تصور سے بال بال بچا

گئے ہیں اور ایلیٹ کے اس شعور کے قریب آگئے ہیں کہ ہمدردی بنی احساس و دانش سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ غلط انصاری کی غالب شناسی "پاکہ گھر میں سے ایک مضمون لکھتے ہوئے لکھا تھا جس کا عنوان تھا "کیا غالب قتل مند تھے۔" ترقی پسندوں و شعور دار قتل کے الفاظ بہت پسند ہیں اس لیے دوبار گہر بار میں قتل کی تعریف و تہنیت پر پھولے نہ سانسے اور عبارت کرنے لگے کہ غالب نے بھی کہا ہے کہ شاعری قتل سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات کہ شاعری شعور سے پیدا ہوتی ہے، وہ شبلی کی امتدادی تعریف کے حوالہ سے بہت پسند کی جاتی تھی۔ ابر گہر بار میں اور فارسی مضمونوں میں مد کے شعور میں شاعر جس قتل کی تعریف کرتا ہے وہی الحقیقت Reason ہے جو آدمی کو دوسری مخلوقات سے تمیز کرتا ہے۔ یہ گویا آدمی کی صفت ذاتی ہے۔ عشق اور قتل آدمی کی امتیازی صفت ہیں جو اسے عالم حیوانات سے انفصل دلاتی ہیں۔ آدمی ہونے کے نامے غالب میں یہ دونوں صفت ہیں لیکن شاعر ہونے کے نامے وہ چند اور صفت سے بھی مشغف ہیں جو دوسروں میں ہوتی تو ہیں لیکن اتنی لاف اور شدید شکل میں نہیں۔ مثلاً قتل، قتل تو میرے پاس بھی ہے اور شاید غالب سے زیادہ ہی یہ تو کہ میں ان ترقی پسند نقادوں کو پرچہ گرہینچہ ہوں جنہیں پڑھنے کا شوق غالب کو حاصل نہیں ہوا تھا لیکن شعر گوئی کا ملکہ چھوڑ دوسری سی چیز ہے۔ اسی لیے ایلیٹ نے کہا ہے کہ شاعری میں بہت کچھ شعور ہی بھی ہوتا ہے اور بہت کچھ غیر شعور ہی بھی۔ اب تو لوگ تحت الشعور اور جہولی الشعور تک کو شاعری کا سرچشمہ بنانے لگے ہیں۔ ایسے گنگنک میں ابر گہر بار کے الفاظ سے تیار کیا ہوا غلط انصاری کا تعویذ و دفع بلیات ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ فاروقی بال بال بچ گئے۔ ظلم، اسرار، ابہام، تشنگ، تردد و رومانیت نے انہیں تھامے رکھا۔ ورنہ غالب کے قتل، غالب کا قتل، غالب کے سر اٹھا کر چلنے کی اداسی جب جب ذکر آتا تو میری اوپر کی سانس اوپر اور نیچے کی نیچے رو جاتی۔

فاروقی کی شخصیت کا ایک دل آویز پہلو یہ بھی ہے کہ ادبی معاملات میں بہترین سے کم پر سمجھوتہ نہ کرنے کے باوجود نخوت پسند سفید پوشوں کی بلند جہیں مسند پر براجمان نہیں ہوتے جیسا کہ غیر شعر سے لطف اندوز ہونے کے ان کے اعتراف سے ظاہر ہے۔ اپنی بلند جہیں کی نمائش کے لیے یاروں نے عجیب عجیب طریقے ایجاد کیے ہیں۔

کتاب فراق و Fetiche بنایا گیا ہے۔ کتابیں میر یا میرانی کو ترقی پسندوں کے گھیرے میں
 پہنچانے والی اہم علامت اور فینش کی تثلیث کی عبارت ہوتی ہے۔ فاروقی کی کتاب کے
 اشارے میں صرف اردو شاعروں کے ناموں پر نظر کیجئے اور بتائیے کہ تنقید کی دوسری
 منہ سی کتاب، انہوں نے ہاویہ کہا جا سکتا ہے۔ فاروقی کے جمہوری ذہن کے مقابلے میں
 دوسرے ناقد تو پہ مضرب امر نظر آتے ہیں۔ تنقید کل چینی نہیں بلکہ یہ گھٹتا ہے۔
 ان میں بیوقوفوں ہی سے نہیں بلکہ جانوروں سے بھی ابھرتا پڑتا ہے۔ نقادوں میں تین
 قسم کے شمر کا تمنا ہو سکتا ہے، لیکن تنقید اس قدر انتظامی نہیں ہوتی، یہ نیکو ادبی
 روایت دوسری پسند فلک یوں بیوقوفوں سے عبارت نہیں ہے، بلکہ احساس کی ہر ایک
 کیفیت میں خیالات کے ایسے جھگڑوں، اسلوب کی شاداب اور اجڑاؤوں، الفاظ کی
 شوریدہ سرحدوں، نفسی کے نئے نئے جھروں اور دوپھول ہو چنر روز بہار جیسا
 دکھائے اور دوسرے نام نمایاں جو بنی کھلے مر جھانگیں، سبھی کو اپنی پہچانی میں سمیٹ
 دیتے ہیں۔ فاروقی کی تخلیق و تخیل کے پھانسیوں پرستے پائیدوں میں لہاتا نہیں اور جھجیدہ
 انگیزہ و تجربات کے گلی کوچوں میں قلا جھیں نہیں لہرتا تو انہیں است پسندوں کی لافوں اور
 ان مانند بر قانی یا مدد رس کے نرم کتابی کی طرح مہدود، محبوب اور مدقوق ہو جاتا ہے۔
 فاروقی کی ناقدانہ شخصیت کی یہ غند و ہمیں شادی اور جمہوریت ان کے ذوق سیم کی
 اثر افیت کو چڑھ چڑی بلند جتنی سے ممکن بلکہ رکتی ہے اور انہیں ایک طرف تو حسن عسکری
 سے ممتاز کرتی ہے جو وادی ادب پر اتنی بلندی سے نظر ڈالتے ہیں کہ اردو ادیبوں کے
 چہرے نظر ہی نہیں آتے اور دوسری طرف انہیں ترقی پسند نقادوں سے مختلف بناتی
 ہے جو ہم شکلوں کے علاوہ کسی کو پہچان ہی نہیں سکتے۔ ہر اس کو حالی نے بھی کیا کم
 لوگوں کو کیا تھا، لیکن حالی اور فاروقی دونوں کے متعلق کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ اس
 بھیڑ میں شامل نہیں ہیں، جہاں ادبی کا اعلیٰ سے، اور شعر کا غیر شعر سے کندھا چھلتا
 ہے۔ ایک نظر سے دیکھا جائے تو نظریہ سازی یا چند بنے بنائے نظریات کی پرش اس نقاد
 کے لیے جو ادبی بھیڑ بھاڑ یا گہما گہما سے گھبراہٹ ہو ہے یا تھکی دانت کے مینار کا کام بھی
 کرتی ہے۔ ادبی نقاد کو جو چیز جمالیات کے فلسفی سے مختلف بناتی ہے وہ یہ ہے کہ نقاد
 رنگارنگ اور ایک دوسرے سے بالکل مختلف اور منفرد فنکاروں کے تنقیدی مطالعہ اور

محکمہ کے لیے خود میں اہمیت پیدا کرتا ہے۔ ترقی پسند لوگوں سے یہ مانگی نہیں
 جزیرہ و نجات ہی نہیں بلکہ ہمارے فکر اور بھی تمام اوجہ و انوار سے بہرہ ور ہوتے رہتے
 جو ان کے دہک میں دوہے ہوئے نہیں تھے۔ ان کے یہاں فنی تنقید کے بہت نمونے
 ملتے ہیں۔ اور جو ہیں اپنے والوں پر درود بھیجتے ہیں۔ ترقی پسندوں نے جسے بھی بہت
 کم تعداد میں لکھے ہیں اور جو لکھے ہیں وہ نفس و سمیہ اور بھی ہیں۔ سچا کہ ان کے تنقید و
 تخلیقی سرگرمی بنایا تھا، اور اس تخلیقی سرگرمی کو تاثراتی تنقید سے بھل کر یہ ہونے کے
 لیے بہت فائدہ ملے کرنا چاہا اس سے جس اہمیت کے خلاف جان بیکار تنقید خود بخود
 اور خود کھلی نہیں ہے بلکہ وہ تخلیقی ادب کی جہ اور پابند ہے۔ اس کا کام فنی تخلیقیت کی
 تشریح و تفسیر اور ادبی ذوق کی تعمیر و تربیت ہے۔ یہ آدنی میں ایک اچھا نیا بٹنے کی ترقی
 اور خواہش ہونی چاہیے، اور اس کام کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی ہوش مندانی و تیز
 سے تیز تر بناتا جائے اور اس میں اچھے بسے میں تھینے کرنے والے محلو کا مسلسل
 بڑھتا جائے۔ اس انداز سے مسلح ہونے کے بعد آدمی مضیم اور طاقتور شخصیتوں کے اثرات
 کے سامنے خود کو کھلا چھوڑ سکتا ہے، بغیر اس خوف کے کہ کوئی ایک معطل صورت پات
 مغلوب کر لے گا۔ اس طرح اہلیت نے تنقید کو ایک عالمانہ اور مدرسانہ سرگرمی کے
 بجائے ایک پہلو دار، مہذب اور مہربان زندگی کی تعمیر کے لیے ایک انسانی سرگرمی میں
 بدل دیا۔ مغرب میں اخبارات اور ادبی رسالے میں ایک عام پڑھا لکھا آدمی خطوط کے
 ذریعے ادبی مسائل پر کسی شد و مد سے خیال آرائی اور تبصرہ کرتا ہے اس کا اندازہ ہم
 لوگوں کو کیسے ہو سکتا ہے جنہوں نے رسالوں کے نام خطوط میں ذاتی جملوں اور محلی گھوچی
 کا وہ بازار گرم کیا کہ بالآخر ہمارے رسالوں کو یہ سلسلہ ہی بند کرنا چاہیے۔ میں اپنی تنقیدوں
 میں فنائے سر کے خلاف اتنی شدت سے لکھا کرتا ہوں کہ ان کی وجہ یہی ہے کہ میں ادبی
 مطالعہ اور تنقید کو چند برگزیدہ لوگوں کا پاکیزہ مشغلہ نہیں سمجھتا بلکہ اسے ایک سماجی،
 تہذیبی اور اخلاقی سرگرمی سمجھتا ہوں اور محسوس کرتا ہوں کہ ادب کا بخشا ہوا شعور زندگی
 آدمی کو کتنا کشادہ نظر بناتا ہے۔ اس کے ذہن میں چپ اور دل میں گداز پیدا کرتا ہے۔
 اور اپنے نقطہ نظر کو ترک کیے بغیر دوسروں کے نقطہ نظر کو سمجھنے کی اہلیت عطا کرتا ہے۔
 ادب اور آرٹ جگہ گاتی شخصیتوں کا زیور آرائشی نہیں بلکہ مناسرا جوں اور نیاز مندوں کا

قریۃ العین کی اور اسلوب حیات ہے۔ یہ آدمی کو خود اکادہ اور دروں میں، حق شناس اور حق گو بناتا ہے۔

بدنی تنقید شیش محل نہیں نکار خانہ ہوتی ہے۔ شیش محل میں ایک ہی نظر یہ اور ایک ہی شخصیت کی کوہنہ اور آئینوں میں جھلکتی ہے۔ نکار خانہ رنگ پر لگی تصویروں سے مزین ہوتا ہے۔ تصویروں کی اپنی آن بان، اپنا گھر رکھتا، اپنا حسن اور اپنی انفرادیت ہوتی ہے۔ ترقی پسند تنقید شیش محل ہے۔ جدید تنقید نکار خانہ، جدید نقادوں نے جدید شاعری پر سخت تنقید کی ہے، اور فینش اور منہ و مکی تعریف بھی کی ہے۔ ترقی پسند نقاد، اشد سخت ایمان، عقائد صدیقی، مجید امجد، منو ٹیک، توہد اثنت نہیں کر سکتے، فلٹر اقبال اور عتیق لکنی کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ انسان دوستی کا مطلب اگر یہ ہے کہ وقت کے حقائق باتوں کے شعلہ میں آدمی پر جو چہ جیتی ہے اور آدمی آج بھی نظم کے جن پہاڑوں کو اپنے دل کے اتحاد سمندر میں چھپاتے ہوئے ہے اسے دیکھا جائے تو پھر ان تمام شاعروں سمندر روانہ مٹا دینا گویا ہو جاتا ہے جو اس درد، گمب اور نظم کا بیان کرتے ہیں، جو آدمی کا مقدور رہا ہے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں گے تو انسان دوست، جمہور پسند اور درد مند نقاد ترقی پسند نہیں، بلکہ فاروقی اور دوسرے جدید نقاد نظم آئیں گے۔ ان باتوں کو غور و خاطر رکھنا اس لیے ضروری ہے کہ مغرب کی نئی تنقید اور اردو کی جدید تنقید پر ہمارے ملتی ہیں، ترقی پسند نقادوں کی موت چینی، سماجی اور اخلاقی شرافت کا جو بہروپ لیے ہوئی ہے اس کی حقیقت واضح ہو جائے۔ وہ لوگ کہتے ہیں کہ جدید نقاد جمال پرست ہیں، نیست پسند ہیں، ادب برائے ادب کو ماسنے والے ہیں، سماجی طور پر غیر ذمہ دار ہیں، انسان دشمن ہیں، ادب کو عوام سے چھین لینا چاہتے ہیں، وغیرہ وغیرہ۔ حالانکہ ایلٹ تو خاص جاسن اور آرنلڈ کی تہذیبی روایت کا نقاد ہے۔ آئیور ونٹرس کی اخلاقیات اظہر من الشمس ہے اور جب ریشم ایلٹ کو فروسیوں کا فروسی کہتا ہے اور کلاکتھ بروک پر جیسے جیسے ہوتا ہے کہ فن پارے میں اجزا کی کل سے سلجھ گئی پر نہیں بلکہ کل سے ارتباط پر نظر رکھنی چاہیے اور جب وہ یہ تصور پیش کرتا ہے کہ وکنورین شاعری کے برعکس نئی شاعری، خیالات کو نہیں بلکہ اشیا کو پیش کرتی ہے اور اشیا کو فطرت کے تناظر میں دیکھ کر ان کی ماہیت کا علم حاصل کرتی ہے تو ہمیں یہ جاننے میں مشکل نہیں ہوتی کہ نیا نقاد

شاعری کا جو تصور پیش کر رہا ہے وہ جمالیات سے مختلف نوعیت کا ہے۔ دراصل وہ
 آرٹ کے فارم کی ماہیت کو سمجھنا چاہتا ہے۔ اور اس عمل دریافت میں اگر اخلاقیات اس
 کے دائرے میں نہیں آتی تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ اخلاقیات سے بے پروا ہے۔

ریشم جب کہتا ہے کہ شاعر ”جسم جہاں“ کو جاننا چاہتا ہے اور سائنسدان کے
 برعکس اس کی اصیبت کو پہچاننا چاہتا ہے اور صرف جذبہ تجسس کی تسکین کے لیے جاننا
 چاہتا ہے، تو گویا وہ شاعری کو علم سمجھتا ہے اور شاعری جو علم دیتی ہے وہ اس دنیا اور اشیا
 ہی کا علم ہے اور علم کا مطلب ہے ذات اور غیر ذات میں تغیر کا آغاز۔ نیا نیا ترقی
 پسندوں کی مانند شاعر کی ہوش مند فی پر ضابطے نہیں چھاتا کہ ایسا کرنا فرد کے احساس
 اور نظام جذبات پر جب اور شخصیت پر جارحانہ حملہ ہے۔ نقد ناجی، مسیح اور سائیکیاٹرسٹ
 نہیں ہوتا۔ کیونکہ وہ جانتا ہے کہ وہ مافی السحاب قمراری کے لیے نجات کا راستہ تلاش کرنا،
 ہڈ بائی انتشار کی شیرازہ بندی کرنا اور عدم توازن میں توازن پیدا کرنا خود شاعر کا کام ہے
 اور شاید شعر گوئی منجملہ دوسرے ذرائع کے اسی مقصد کے حصول کا ایک ذریعہ ہو۔ مجھ
 جیسے بہت سے لوگ جو نئی یا پیشتی تنقید کو بہت زیادہ پسند نہیں کرتے تو اس کا سبب
 خاص تنقیدی ہے، اخلاقی نہیں۔ اخلاقیات ہمارے یہاں بے بندی کی نقاب پوشی کا
 کام کرتی رہی ہے۔ اسی لیے یہ نقد بھی نہ بتا سکے کہ نئی تنقید Workshop کی تنقید
 ہی نہیں ہے۔ تفسیر است الہی کے باوجود افہام شعر کے پردے میں تفسیر ہی کا کام کرتی
 رہی ہے۔ Text کی تنقید میں وہ نحو کا شکار ہوئی ہے۔ اس نے شاعر کو اس طیر، ملامتوں،
 ابہام اور الفاظ کا صنعت کار بنا کر رکھ دیا ہے۔ برادر است شاعری یا Statement کی
 شاعری سے بدظنی نے اسے پیچیدگی اور ابہام کا اس قدر خوگر بنا دیا ہے کہ عدم تسلسل، الجھبہ
 اور اہمال کی پتھریاں مشکل ہوئی ہے۔ دانشمندی پر ذہانت اور چٹنگی کے متین طرزِ فکر پر پالا ک
 مائن کا غلبہ ہوا ہے اور اسی نوع کی دوسری بہت سی باتیں جن کا ذکر میں مضمون کے
 آغاز میں تفصیل سے کر چکا ہوں، ہمارے نقد اس لیے نہ بتا سکے کہ کالری، رچارڈس،
 ایلٹ اور ریشم کا تو ذکر ہی کیا، انھوں نے فاروقی تک کو دھیان سے نہیں پڑھا۔

میں کہہ چکا ہوں فاروقی کی تنقیدوں میں چھوٹے بڑے بے شمار ادیبوں اور
 شاعروں کا ذکر ملتا ہے۔ ان سب کو جو کھنا پر کھنا اور ان کے متعلق صحیح رائے قائم کرنا

آسان نہیں۔ فاروقی کی جن رائوں نے مجھے پریشان کیا ہے وہ مجاز، فراق، قرقہ، عین
 حیدر اور منو کے متعلق ہیں۔ منو کا ذکر جنس نگاری کے سلسلہ میں ایک جگہ آیا ہے،
 ورنہ منو کے لیے فاروقی کے دل میں اتنا اصرار ہے۔ حالانکہ افسانہ کے متعلق وہ جو باتیں لکھ
 چکے ہیں اس کے بعد یہ اتنا اصرار بھی کرتے ہیں کہ مختلف افسانہ نگاری کی سائنز کا رد کیا ہو گا لیکن
 ان باتوں سے قطعاً انکار ہوا ہے کہ یہ ہے کہ کیا فاروقی اپنی تمام سب باتیں اور معروضات کے
 باوجود ہم عصر نگاروں پر مبالغہانہ تنقید کرتے ہیں تاکہ میاں ہو سکے جس کا میرا خیال ہے
 اکثر ہونے لگا ہے لیکن اکثر و بیشتر دور دوری کی باتیں ہی ہمارے ہونے لگی ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ
 ہو کہ وہ تنقید سے قطعاً ہر اس کا کام لینا نہ چاہتے ہوں۔ شاید یہ ہو کہ وہ بہت سوں سے بہت
 ہمارے گمان نہ چاہتے ہوں۔ شاید یہ ہو کہ وہ نئے نئے والوں کی حوصلہ شکنی نہ چاہتے
 ہوں۔ بہر حال چچا بھی وہ ان کی تنقیدوں میں ایک رواداری کا عنصر ملتا ہے جو مجاز اور
 فراق کے متعلق ان کی سخت اور تعریف و درایوں سے کسی طرح ہم آہنگ نہیں۔ اس
 رواداری کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے تبصرے اس سرشتی اور بہت شگنی کی آغوش سے محروم ہو گئے
 ہیں جس کی ہم بھی غور پر ان سے توقع کرتے ہیں۔ جدیدیت پر اثر و اثری ٹچہ ریاستی ٹچہ،
 مقبول عام ٹچہ اور ان کا ذہن ٹچہ کے خلاف شدید بغاوت ہے۔ وہ آراء میں کسی قسم کی ملاوٹ
 کو برداشت نہیں کرتی اور وہ جو خاص ترین نہیں ہے اسے Kitch کہہ کر دھڑکتی ہے۔
 پیش پا افتادگی، فرسودگی، ملاوٹ، بناوٹ، Affectation اور Palpable Design
 سے فاروقی اور اس معنی میں یہ جدیدیت کا کتابہ ظن اور بیزار ہے اس کا اندازہ اس کی چار حاد
 اور بے رحمانہ تنقیدوں سے ہو جائے گا۔ افسوس کی بات یہ ہے کہ فاروقی کے اکثر
 تبصرے اس چار حادیت کو متوازن بنانے کی کوشش میں رواداری اور منافقت کا شکار ہو گئے
 ہیں۔ ترش پنہار سے ناول گنگا بنے نہ رات پر تبصرے کے کیا معنی ہیں؟ اگر آپ
 فارمولہ باز کمرشیل آرٹسٹ کو بے نقاب کر کے اس کا بد صورت چہرہ نہ دیکھا سمجھیں۔
 فاروقی تحت البیان سے کام لیتے ہیں۔ اگر اس ناول میں گروہ گرین کی معنوی گہرائی یا
 عرفان حیات نہیں ہے تو کوئی بات نہیں۔ اسے خوبصورت منظر کشی، اسرار و تخیل،
 سنسنی اور لطف انگیزی کی خاطر پڑھا جاسکتا ہے۔ یہ رواداری ہی نہیں سپر انداز ہی ہے۔
 اسی طرح حیات اللہ انداز کی طویل ناول "لبو کے پھول" پر بھی انہوں نے جو

تبصرہ لکھا ہے وناخن تراش کر لکھا ہے، اور نہ کمرشیں آرائی کی مانند سماجی دستاویز کا آئینہ بھی جدید نفاذ کے عتاب کا ہدف ہے۔ ایسے ناواہوں میں دھڑا دھڑا دوپٹے پر کمزوریوں کی نشاندہی کرنے کے بعد ان کی تعریف کرنے سے کام نہیں چلتا۔ پھر ایسے سماجی ناواہوں پر ایسے کی مباحث سے چشم پوشی کر کے اچھی تنقید نہیں لکھی جاسکتی۔ فاروقی سے جیتے تبصرہ کی گندھ کے ایک پروفیسر نے لکھا ہے (نام یاد نہیں آ رہا) جس میں انھوں نے حیات اللہ انصاری کے ہر لڑم کے پرچے اڑا کر رکھ دیے ہیں۔ جدید نفاذوں کو فاروقی نے جس چیز سے سب سے زیادہ پریشان کیا ہے وہ ان کا ذمہ فحش کی طرف ان کا رجوع اور ان رویہ ہے۔ آج تخلیقی ادب گوشہ نشین ہے اور دانش گاہوں کے اساتذہ صدر نشین ہیں۔ یہ صدر نشینی ناقدانہ بصیرت یا عالمانہ تجربہ کی وجہ سے نہیں، بلکہ تنقید اپنے جاہل گون اور مختلف حوم کی ملاوٹ کی وجہ سے ادبی فراڈ کے جو امکانات لیے ہوئے ہے اس کے چال استعمال کا نتیجہ ہے۔ اس فراڈ کے خلاف جدید فہم کی بغاوت دیکھنے کے قابل ہے۔ فاروقی سے بہتر فراڈ کا پارکھ کوئی نہیں لیکن نہ جانتے کیوں اسے بے نقاب کرتے وقت فاروقی رواداری کا شکار ہو گئے خواجہ میر درد پر وحید اختر کی کتاب پر فاروقی کا تبصرہ کمزور تبصرہ ہے، کیونکہ اس کتاب پر جو چھ لکھنا تھا رشید حسن خاں لکھ چکے تھے۔ فاروقی نے یہ کہہ کر کہ وحید اختر تصوف کی روح کو کتاب میں کھینچ لائے ہیں، اپنی تنقید کی درستی کو کم کرنے کی کوشش کی لیکن حقیقت یہ ہے کہ کتاب میں تصوف پر پوری بحث نہایت خام سطحی اور مستعار ہے۔ خیالات کی بات جانے دیجیے، زبان تک وحید اختر کا ساتھ نہیں دیتی۔ فاروقی کی یہ روش کہ تخت تنقید کے بعد کتاب یا صاحب کتاب میں کوئی Saving Grace تلاش کر لینا، مصنفانہ ذہن کی کارپردازی سے زیادہ ایک ناقدانہ Gimmick معلوم ہوتی ہے۔ شکیل الرحمن کی ایک کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں ”ادبی قدریں اور نفسیات کو اگر پچھو نہ کہا جائے تو کم سے کم ایک بہت بلند کوشش Ambitious کا نام ضرور کہا جانا چاہیے۔ ڈاکٹر شکیل الرحمن نے ایک پورا تنقیدی نثر یہ ضیق کرنے یا کم سے کم اسے اردو میں متعارف کرانے کا بیڑا اٹھایا ہے۔“

اپنی تمام عقیدت کے باوجود ایسے جملے تو میں فاروقی کے متعلق بھی نہیں لکھ سکتا۔

انگریزی سے استعارہ کرنے والے نقادوں کی دو قسمیں ہیں۔ ذہین اور غیر ذہین۔ غیر ذہین نقادوں کی بھی دو قسمیں ہیں۔ ایک وہ جو انگریزی میں جو کچھ پڑھتے ہیں اسے سمجھتے ہیں لیکن اردو شاعری پر اس کا اطلاق بے سمجھے ہوئے کرتے ہیں۔ ان کی تنقیدیں گو سیرت افراد نہیں ہوتیں لیکن معلومات افزا ہوتی ہیں۔ شعری پیکر، علامت کشی، شعور، تحت الشعور، اجتماعی شعور، لیے وچا، تصور، بہت علم حاصل ہوئی جاتا ہے۔ دوسری قسم جو غیر ذہین نقاد کشیل الرحمن ٹاپ کا ہوتا ہے۔ وہ جو کچھ انگریزی میں پڑھتے ہیں اسے نہیں سمجھتے۔ اس لیے سمجھا بھی نہیں پاتے۔ یا ممکن ہے سمجھتے ہوں اور سمجھا سکتے ہوں لیکن شاید اس دانش ورانہ بانٹ پن کے تحت جو تفسیر و توضیح و کم و زجہ کی چیز سمجھ کر نہ اس تنقید کی ان مہم جو مہم اور مہم فضاؤں میں جہاں اصطلاحات سے ہم حساب کی علامات کا ہونا یہ جاتا ہے اور ان کی باہمی ترکیب سے خیال کی تعمیر کی جاتی ہے، پرواز کرنے سے شوق کی وجہ سے وہ کسی نظم یا قصیدہ کو کیا کر پاتے کسی نظریہ کو وضاحت سے پیش نہیں کر سکے۔ یہی نہیں بلکہ ان کی تنقیدیں اشعور، اجتماعی اشعور، ایجو، سپر ایجو اور انہی نوع کی دوسری باتوں کے متعلق کوئی معلومات بھی فراہم نہیں کرتیں۔ فاروقی لکھتے ہیں

”کشیل الرحمن نے فراہم، یونٹ، ماس، کاڈوئل، برسوں، اقبال، غالب،

بیدل، افلاطون، سارتر کا مطالعہ سنجیدگی اور محویت سے کیا ہے۔“

میں نے اس کا مطالعہ کتنا کیا ہے اس کا اندازہ لگانا آسان نہیں۔ تنقید میں اس بات کی بڑی گنجائش ہے کہ دو پارہ کتابیں سکول گر پندرہویں نام اکٹھے کر لیے جائیں اور ہر نام کے ساتھ ایک خیال یا ایک تصور یا ایک رائے کا مکمل دم چھٹا لگا دیا جائے۔ حتیٰ کہ یہی ہو رہا ہے اور بڑے بڑے نام و رتخا دیہ کرتب بازیاں کر رہے ہیں، تاکہ لوگوں پر یہ اثر پڑے کہ وہ بھی بہر حال پڑھتے رہتے ہیں۔ تنقید میں حوالے یا نام ہونے یا نہ ہونے سے مطالعہ کا اندازہ نہیں ہوتا۔ تنقید میں نقاد کا وسیع مطالعہ مہر کی مہک کی مانند خوشگوار کیفیت لیے ہوتا ہے اور کوئی نہیں کہہ سکتا کہ نقاد نے کتنا مہر کہاں کہاں لگایا ہے۔ جان میں مہر کی روئی لگا کر پھر نا آداب تنقید کے خلاف ہے۔ فاروقی کہتے ہیں کہ کشیل الرحمن کی خاص کمزوریاں دو ہیں۔ ایک تو تقسیم دوسری ژولید و بیانی۔ نہ جانے فاروقی یہ بات کیوں نہ دیکھ سکے کہ تقسیم اور ژولید و بیانی ایک غیر منظم ذہن، غیر مربوط فکر اور صحیح

نظریاتی علامات ہیں اور ایسا ذہن بلند کوشش نہیں، محض بلند بانگ ہوتا ہے شکیل الرحمن کے یہاں تقسیم، شولید و بیانی، گنگلک الجہاد، تنقید اور ابہام کی دو ریل پیل ہے کہ ان کے مقالات کے صفحات مجذوب کی بڑ معلوم ہوتے ہیں۔ یہ تنقید غیر تضم شدہ مغربی تصورات کا ایسا کہانہ خانہ ہے جس میں کوئی چیز ہنسنگ اور سلیقہ سے رکھی ہوئی نہیں۔ ایسی کتاب کے بارے میں فاروقی کہتے ہیں۔

”ان دو کمزوریوں کے باوجود یہ کتاب اردو تنقید میں ایک اہم کارنامہ ہے۔“
یہی نہیں بلکہ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ۔

”مجموعہ احمدی نے تو ادب کو انقلاب کا دستور العمل نہ سمجھ کر ایک مسلسل متحرک اور مستقل باطنی وجود رکھنے والا وہ شجر سایہ دار سمجھا جس کی جڑیں قبل التاریخ کے دھندلکے سے بھی پرے تک پھیلی ہوئی ہیں۔“

صاف بات ہے کہ فاروقی کو کتاب کی تعریف نہیں بلکہ اسطوری تنقید سے اپنی دلچسپی کا بیان مقصود ہے۔ ورنہ قبل التاریخ کے دھندلکوں سے پرے جس چیز کی تلاش کے پیچھے جرمن فلسفیوں نے اپنی زندگی کو آتش تحقیق کا ایندھن بنا دیا وہ شکیل الرحمن کے یہاں سنی گھڑی کا گھڑی کی خاکستر کی صورت میں نظر آتی ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ فاروقی یہ تنقید فی نفسہ اچھا نہیں ہے تاہم تنقید اس کا سلیقہ مندانہ استعمال نہ کیا جائے۔ شکیل الرحمن میں یہی سلیقہ مندی نہیں۔ شکیل الرحمن اعظمی اور اسلوب احمد انصاری پر بھی فاروقی کی تنقیدوں کو جہی عالم ہے۔ چونکہ آدمی ذہین ہیں اس لیے رواداری برتنے کی منہمکتی بیویاں پہلے سے تیار کر لیتے ہیں۔ وہ نقاد اور معلم کے فرق کو جانتے ہیں، لیکن ان دو حضرات کے یہاں معلمی کے جو عناصر ہیں ان کے تجربہ سے صاف بچ نکلتے ہیں۔ شمیم احمد کے تنقیدی مضامین کے مجموعہ ”لوراک“ پر بھی ان کا تبصرہ قلم کو علم ہمارا لکھا گیا ہے۔ ورنہ شمیم احمد بھی کند ذہنوں کی سلطنت کے بے تاق بادشاہ ہیں شمیم احمد کے برعکس ڈاکٹر عصمت جاوید کی تنقید ہے جو اس بات کا زندہ ثبوت ہے کہ اگر معلمانہ ذہن نے اس سلیب تنقید سے تراست ہوتا ہے تو کیسا کھائی رچاؤ اور Pragmatic رویہ پیدا کرتا ہے۔ فاروقی کے ”ابلاغ و ترسیل“ کے نظریات پر عصمت جاوید سے بہتر تنقید ابھی تک تو کسی نے نہیں لکھی۔ باقر مہدی کے متعلق فاروقی نے لکھا تھا کہ بت ثمنی کا یہ جوش

تھوڑا سا بے راہ و سہی، لیکن لائق تحسین ہے۔ جدید تنقید کے اس اہم میاں کو کہ ”سرکشی رجحانات اور شخصیتوں کو ابھارا جائے اور مشہور ناقدوں، ادیبوں اور شاعروں کی جان و شہرت کا طلسم توڑا جائے جو اسٹبلشمنٹ کے معزز افراد بن چکے ہیں۔“ (باقی) فاروقی ایک بزرگانہ تبسم کے ساتھ فقہی مویشگافیوں میں گم کر دیتے ہیں۔ فی الحقیقت باقران ہتھ کندوں سے اچھی طرح واقف ہے جو جدیدیت کو صالح اور صحت مند بنانے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ سرکشی اور بت شکنی فاروقی کی تنقیدوں کا بھی جوہر ہے۔ سرکشیوں کی سب سے بڑی دولت خود اعتمادی ہوتی ہے جس کی فاروقی کے پاس کبھی کمی نہیں رہی۔ بعض جدید فنکاروں میں اسی چیز کی کمی تھی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ ان لوگوں کی طرف داد طلب نظروں سے دیکھنے لگے جو ان کے احساس کی نئی کروت کو سمجھنے کی اہلیت ہی سے محروم تھے۔ تجرباتی ادب اور نئی شاعری کی طرف سب سے کھلا ہوا ذہن فاروقی کا ہے اور فاروقی ہی نے نئے شاعروں کے منفرد لب و لہجہ پر سب سے زیادہ بصیرت افروز تنقیدیں لکھیں۔ تنقید کے پیچھوند لگے اسالیب کے خلاف فاروقی کی بغاوت قطعی اور حتمی تھی۔ لیکن فاروقی ہم عصر روایتی ادیبوں کی طرف کبھی کبھی ایسی رواداری برت جاتے ہیں جو بعض فنکاروں پر ان کی برہم تنقید سے کسی طرح لگا نہیں کھاتی۔ نقاد سے کہیں زیادہ تخلیقی فنکار رواداری کا مستحق ہوتا ہے کیونکہ فرقہ اور بوجس پن کے جتنے امکانات تنقید میں ہیں، تخلیقی اور تخلیقی آرٹ میں نہیں۔

ناول بن جینا بھی کوئی جینا ہے

پچھتے پچاس سال میں جدید اور علامتی اور اسطوری اور حقیقت پسند لکھنوں نے
تحت جو افسانے ہمارے سامنے آئے ہیں۔ ان پر ہمارے ملک کی اس مخصوص صورت
حال کا اثر بہت گہرا ہے جو بھر پور سے بھری ہوئی پر تشدد و خون چٹان فرقہ پرست اور
دن بہ دن نراق کی طرف بڑھتی ہوئی سیاست سے عبارت ہے۔ ناول تو بے دریغ طور
پر صحافیانہ بن گئے ہیں۔ میرا خیال ہے دوسری زبانوں پر بھی اس صورت حال کا اثر پڑا
ہے لیکن اتنا شدید اور ہمہ گیر نہیں جتنا کہ اردو میں نظر آتا ہے۔ دوسری زبانوں میں
روزمرہ کی سیاست اور صحافت سے الگ دور جدید میں بدلتے ہوئے انسانی تعلقات،
نفسیاتی اور اخلاقی مسائل، انفرادی عزائم، شخصی احساسات اور ذاتی آرزو مندلیوں اور
محرومیوں کے موضوعات اس طرح عتقا نہیں ہوئے جیسے کہ اردو میں ہوئے ہیں۔
اس کی صاف وجہ یہ ہے کہ آزادی کے بعد مسلمان جس دور ابتلا سے گزر رہے ہیں اس
میں زندگی کی سلامتی اور تحفظ ذات کا مسئلہ تمام مسائل پر حاوی ہو گیا ہے۔ دوسرے
مسائل ہیں، اندرونی تضادات اور تضادات بھی ہیں، درد کے ان گنت نازک مقامات
بھی ہیں لیکن وہ سب کے سب ایک اندوہناک صورت حال میں تخلیقی طور پر طبعی اہم
نہ گئے ہیں۔ یہ وہاں قدر بھیلی ہوئی ہے اس کی ہر تباہی مثال سریندر پر کاش جیسا
خلاق افسانہ نگار ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ تقسیم ملک اور ارض پاک سے ہندوؤں کی ہجرت کا
الٹا واقعہ سریندر پر کاش کے لیے اتحاد ہشت ناک ثابت ہوا ہے کہ اب وہ جو بھی
افسانہ لکھتے ہیں ایک ہی تقسیم کا Variation ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں چند
ایسے جدید افسانوں کا ذکر کیا ہے جن کی تقسیم طاقتور اور ظالم کا کمزور پر غلبہ اور ظلم ہے۔
جی تقسیم ناولوں میں بھی نظر آئے گی مثلاً اقبال مجید کے ”کسی دن“ سید محمد اشرف کے

”نمبر دار کا تھیلا“ اور عبدالصمد کے ناول۔ ایسا لگتا ہے کہ افسانہ اور ناول چاہے علامتی، تجریدی، یا حقیقت پسندانہ ہو، تھیم اور مواد کے اعتبار سے ایک ایسی تاریک سرنگ سے گزر رہا ہے جہاں دور تک روشنی کی کوئی کرن نظر نہیں آتی۔ کمیونسٹ آئیڈیالزم کی شکست کے بعد تو اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ موضوع افسانہ میں یہ یک رنگی اور تنگ دامنی فکشن کے لیے بہت ہی برا شگون ہے۔ اتنا برا کہ یہ فکشن کی موت کی علامت ہے۔

مغرب میں تو ناول کی موت کا اعلان ہو چکا تھا۔ مجھ جیسے ناول کے ریسا اس اعلان پر یقین نہیں کرتے تھے۔ میں تو آج بھی نہیں کر رہا کیونکہ مغرب میں آج بھی چھوٹے چھوٹے چیزیں ایسی سامنے آتی ہیں جو ناول کی زندگی کا ثبوت دیتی ہیں۔ یہ بات کہ شہزاد کے پاس کہنے کے لیے کہانیاں نہیں رہیں کم از کم اردو کی حد تک تو درست معلوم ہوتی ہے۔ سر دھڑ بغیر کی کہانیاں اس بات کا ثبوت ہے کہ رات ختم ہو چکی ہے اور شہزاد کا سر قلم ہو چکا ہے۔

میں دایا مچانے والے اور فریاد و فغاں کرنے والے لوگوں میں سے نہیں ہوں۔ مجھے اپنی زندگی بہت عزیز رہی ہے اور دوستے سورج کی سنہری کرنوں میں تو عزیز تر ہیں مگر جی ہے۔ سوائے خرافات نوکیلی کے میں نے عمر عزیز کا ایک لمحہ بھی فضولیات پر نہ ضائع نہیں کیا۔ وقت کا مجھے بڑا احساس رہا ہے اور سیل رواں کے ہر لمحہ میں پنہاں مسرت کا پورا رس کس میں نے نہوڑا ہے۔ مجھے بڑی کوفت ہوتی ہے جب میں چاروں طرف رسالوں کے اداریوں میں، اخبارات کے کالموں میں، مضامین میں، خطوط میں، تقریروں میں اردو زبان کی سہمی سی، اردو اکادمیوں کی بد عنوانیوں، اردو تعلیم کے گہمی حل نہ ہونے والے مسائل، اردو مدرسوں کی نااہلی اور کابلی، اردو پروفیسروں کی ناقابلیت، ڈائریٹ کے مقالات کا کھوکھلا پن، شاعروں اور ادیبوں کی گروہ بندی، انعامات اور انکرامات میں دوست نوازی اور اقربا پروری، بے کیف معاصرانہ چشمک، جاہلانہ تنقیدی دارو سی اور اسی لوش کی ان ہزاروں گھٹی دکاروں کی بوباس دیکھتا ہوں جو ادب کی بوڑھی کنواریوں کے بازو گلوں سے پیدا ہوتی ہیں — تو میں سوچتا ہوں، میں کن لوگوں میں گھر گیا ہوں، کہاں آگیا ہوں، کیا گھر رہا ہوں۔ یہ ادب تو نہیں ہے جو حس و مسرت کا سر پہ شمع ہے، جو فلسفہ دانشمندی، فکر و نظر، بصیرت و بصارت، احساس

کی نزاکت اور جذبہ کی ملائمت کا خزانہ ہے۔

مجھے تلاش ہے ان ناولوں کی جن کی دنیاؤں میں کھوکھو کر آدمی خود کو پاتا تھا، ان افسانوں کی جو نیرنگی جہاں کا آئینہ ہوتے ہیں۔ مجھے پتہ نہیں ان پچھلے پچاس سالوں میں اردو والے ناول اور افسانے اور ڈرامے پڑھتے رہے ہیں۔ اردو والوں سے یہاں مراد وہ نثر کے اور لڑکیاں ہیں جن کی آج کی عمر میں ہم پریم چند، بیدی، منٹو، نعمت، کرشن چندر، بلونت سنگھ، اپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، عزیز احمد، غلام عباس، علی عباس حسینی، اختر حسین رائے پوری، ہاجرہ اور خدیجہ مستور اور قبا عین حیدر کو پڑھا کرتے تھے۔

ان میں سے ہر افسانہ نگار دوسرے سے مختلف اور اس کا ہر افسانہ دوسرے افسانہ سے مختلف رنگ کا ہوتا تھا۔ یہ رنگارنگی آج کہاں غائب ہو گئی کہ لگتا ہے سب کے پیرے ایک سے ہیں اور سب باہم مل کر ایک ہی افسانہ لکھ رہے ہیں۔ اندرون خانہ بھی اسی فوجہ گری اور فریاد و فغاں ہے جو بیرون خانہ ہے۔ میں نے اپنی دنیا تنگ اور راستے مسدود نہیں کیے۔ میں اس گوشہ چمن سے بھاگ کھڑا ہوتا ہوں جس کی دوب سوکھی لہریں بن چکی ہوتی ہے اور بے برگ و بار درختوں پر کرگسوں کے جھنڈ ہوتے ہیں۔ میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو نفاق بننے کی خاطر گلی سڑی بونیوں کو بھی نوچتے رہتے ہیں۔ میرے خلاف نئے لکھنے والوں کو شکایت یہ ہے کہ میں بیدی اور منٹو سے آگے نکلتا ہی نہیں۔ میرے لیے بیدی اور منٹو وہ نہیں ہیں جو پوجنے کے لیے محمد حسن عسکری کے لیے فراق گور کچپوری تھے۔ اوپر جن افسانہ نگاروں کے میں نے نام گنوائے ہیں ان میں میری دلچسپی آج بھی ہے اور ان میں سے کچھ پر لکھ چکا ہوں اور وقت نے ساتھ دیا تو دوسروں پر لکھوں گا۔

جب ایک باغ نغمہ سراؤں سے خالی ہو جاتا ہے تو میں دوسرے کی طرف نکل جاتا ہوں لیکن وہ لوگ کیا کرتے ہوں گے جو دوسرے پر ندوں کی بولیوں کو نہیں سمجھتے۔ کیا وہ دوسری زبانوں کے ناولوں سے دل بہلاتے ہیں۔ ایک مزید سانحہ اردو پر یہ گزرا ہے کہ اکادمیاں نیشنل بک ٹرسٹ اور اردو بیورو کے باوجود ہمارے یہاں دوسری زبانوں کی ناولیں اب اتنی بھی ترجمہ نہیں ہو رہی ہیں جو چوتھی پانچویں اور چھٹی دہائی میں مذکور اداروں کی عدم موجودگی کے باوجود ہوتی تھیں۔ اس سے صاف ظاہر ہے

کہ چھٹی دہائی کے بعد کی نسل ناول اور افسانے پڑھنے والی نسل نہیں ہے۔ دراصل اس نسل نے پڑھنے والے نہیں لکھنے والے پیدا کیے ہیں۔ ہر آدمی ادیب یا شاعر بننا چاہتا ہے۔ خراب لکھتا ہے اور خراب پڑھنے والے پیدا کرتا ہے جو پھر خراب لکھنے والے بن کر خراب پڑھنے والے پیدا کرتے ہیں۔ آج ادب عبارت ہے اسی خانہ خرابی سے۔

ناول کے تو معنی ہی ہیں ہر تخلیق کا نیا ہونا، تازہ کار اور لکھنا ہونا۔ کسی ایسے تجربہ کا بیان ہونا جو دوسری ناولوں میں نہ ہو، اور اگر ہو تو بہ اندازہ گری ہو، اور یہ انداز ایسا ہو کہ اس کی انفرادیت کا برہان ہو، ایسی انفرادیت جو مادام بورن کو اپنا کارے غینا سے بالکل الگ قسم کا ناول بناتی ہو۔ یہ کائنات، یہ زندگی، یہ انسان کتنی بے پایاں تخلیقی و سمجھتی اور امکانات کا حامل ہے۔ انسان کے احساسات اور جذبات کی دنیا میں کیسی رنگارنگ، ندرت اور انفرادیت ہے۔ انسانی تعلقات کی دنیا میں کیسا بے پناہ تنوع ہے۔ ہر فرد کے مشاہدات اور تجربات کتنے مختلف اور متنوع ہوتے ہیں۔ فطرت انسانی کیسی حیران کن، جمید لہری کٹیوں کا جھمیلنا ہے۔ آپ دور کو سلجھاتے جائیے اور وہ ابکھتی جائے گی۔ ان تمام باتوں کا شعور ہمیں ناول اور افسانے ہی عطا کرتے ہیں۔ ہمارے جدید افسانہ کے پاس، چاہے وہ علامتی ہو یا حقیقت پسند، انسانی زندگی میں دلچسپیوں کے یہ مراکز نہیں ہیں۔ خراب افسانوں کا تو یہاں ذکر ہی نہیں، اچھے افسانے بھی موضوع کی یک رنگی کا ایسا شکار ہیں کہ لگتا ہے کہ افسانہ بھی غزل کی راہ چل پڑا ہے جس کے ایک سے مضامین اور معاملات ہیں۔ ترقی پسند افسانہ، خصوصاً کرشن چندر، احمد عباس اور ان کے مددگار کے دوسرے صحافتی لکھنے والوں کے افسانوں پر بھی یہی الزام تھا کہ وہ بھی سرمایہ دار اور مزدور، زمیندار اور کسان، طاقتور اور کمزور کے چکر سے باہر نہیں نکل سکا۔ جدیدیت جو اس صورت حال کے خلاف ردِ عمل تھی بالآخر اسی کا شکار ہو گئی۔

ترقی پسندی کے برعکس جدیدیت نے موضوع کی بجائے فارم پر زور دیا اور یہ رویہ غلط نہیں تھا، لیکن یہ محض التباس تھا۔ فلشن کی تنقید موضوع ہی کی حلقہ بگوش رہی۔ مثلاً انور جہاد کو بلراج مینرا اور باقر مہدی نے بغیر یہ دیکھے کہ ان کے افسانوں کا فارم ناقص اور خام کار تھا اور ان کے افسانے بے روح اور بے جان تھے (جس کے سبب چند ہی برسوں میں وہ بھلا دیے گئے) اس لیے انھیں بانس پر چڑھایا کہ وہ ان کے ہم عقیدہ تھے اور ان کے یہاں سامراجیت وغیرہ کی تصویر پر چھپکلی کی چال ترقی پسندی کے

دستے خمار کی فریم ورک میں ٹھیک سے ہماری تھی۔ مجھے انور سجاد کی یساریت میں کوئی دلچسپی نہیں تھی اور میں نے ان کے فارم کی فنکارانہ رائیگانی اور لاسگری، جو اس وقت کے نمیشلی افسانوں کے بد پنجرہوں کا مقدر تھا، کی گرفت کی تھی، لیکن اس وقت میرے ہاں کسی دوستوں کا مجھ پر الزام یہی تھا، جو آج بھی ہے، کہ میں غالی مخالف یساریت ہوں۔ آج انور سجاد کی یساریت خود ان کے نام کے ساتھ ایک گالی کی طرح چسپی ہوئی ہے۔ یہ تو بڑے نصیب کے دونوں بد نصیب ملکوں میں جو بری دھماکوں کے بعد انور سجاد کے یہاں اسلامی عقائد و دین محمدی اور نظام منصفی کا ایسا بروز ہوا ہے کہ اب حیات سے جملہ مستعار میں تو کہہ سکتے ہیں کہ باقر مہدی چپ اور سہارا ادب و حم ہے۔ مجھے کوئی حیرت نہیں ہوئی کیونکہ یہ تماشے میں نے بہت دیکھے ہیں کہ وقت کی ایک ہی موٹو مقام کو خوش و غشاگ کی طرح ساحل پر لگا دیتی ہے۔ آج شمس الرحمن فاروقی شب خون کے صفحات میں زمین کی اس گروٹ کو جذب کرنے کی کوشش کر رہے ہیں بلکہ بری دھماکے سے انور سجاد میں پیدا ہوئی ہے۔ انور سجاد کا ماحول پینے میں فاروقی بھی آگے آگے تھے۔ ان کی دلچسپی مضمون میں نہیں فارم میں ہے لیکن فکشن سے فارم کا ان کے پاس کوئی شعور نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ ایک بھی ماحول یا افسانہ نگار پر وہ کوئی معنی خیز تنقید نہیں لکھ سکے۔ انھیں اس وقت ماحولی افسانوں کے گمن گانے تھے سو گئے، یہ دیکھے بغیر کہ اس گھڑے پر یہ سہاڑا نہیں ہے۔ انور سجاد اپنے گے سے مکر گئے ہیں اور فاروقی کہہ مکر نیوں کے اتنے ہی ولد اوہ ہیں جتنے کہ تینیس فکلی اور معنوی کے۔ انور سجاد کہہ رہے ہیں کہ ان کا مضمون طنزیہ تھا اور فاروقی صاحب سو فٹ کی غلط مثال دے کر ہمیں یہ باور کراسنے کی کوشش کر رہے ہیں کہ اگر ان کے مضمون کے طنز کو ہم بھانپ نہیں سکے ہیں تو یہ ہماری کوتاہ فہمی اور انور سجاد کا المیہ ہے۔ یہ تو اچھا دلاور است و زوی کہ بکاف چراغ دار و نوالا معاملہ ہے۔ ایسے کرتب سیاست میں چل سکتے ہیں ادب میں نہیں کیونکہ ادب میں کوئی نہ کوئی انتظار حسین بہر و پ کا پردہ چاک کر دیتا ہے۔ انتظار حسین کے یہ جملے ملاحظہ فرمائیے:

”اس عزیز نے طنز اتنا گہرا دیا ہے کہ اب کوئی حافظ محمود شیرازی ایسا جید محقق ہی اسے کھود کر برآمد کرے تو کرے۔ پھر اسے لیبارٹری میں جا کر تجزیہ کرایا جائے کہ یہ واقعی طنز ہے اور اگر ہے تو کتنا۔ خیر اب جب

کہ انور سجاد نے خود ہی اس راز سے پردہ اٹھادیا ہے کہ یہ سب ظن ہے تو اب مجھے یہ پریشانی لاحق ہے کہ اس نے محمدی ریاست کا جو تصور پیش کیا ہے اور محمدیت میں جو اپنے ایمان کا اعلان کیا ہے اسے اب کس طریقہ سے سمجھا جائے۔

ادب جب ادب نہیں رہتا تو اپنے صحافتی بیانات سے اپنا وجود ثابت کرتا ہے۔ چند فراموش شدہ افسانے لکھ کر جب آپ ختم ہو گئے تو آپ کا کوئی بھی بیان یا نثر وہ دور اس میں اچھی محض صحافتی ہے اور اسے اس مسرت سے دور کا بھی واسطہ نہیں ہو ایک خوبصورت ناول یا کہانی بنشتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ایسے مباحثہ سوائے ذاتی تردد کے کچھ پیدا نہیں کرتے۔ انور سجاد کا ذاتی سفر ایک گھر مائیت سے دوسری گھر مائیت کی طرف ہے۔ ہاتھ میں عقیدے کا لوٹالے کر تیر تھو یا ترائیں پر نکلنے والے اور نثریات کی لنگوٹی میں پہاگ کیلئے والوں کی ہمارے یہاں کوئی کمی نہیں رہی۔ یہ سب ان لوگوں کے گورکھ و حسد سے ہیں جن کے پاس ادب میں پیش کرنے کے لیے کوئی عمل نہیں ہوتا۔

تخلیق ادب کوئی میکانیکی کام نہیں ہے۔ یہاں ہر لحظہ نیا طور و نیا ذوق تخلیقی والا معامد ہے۔ آپ موضوع پر زوروں یا ہیئت پر، تجربات کے نئے جزیروں کی طرف آپ کی کشتی کا بادبان کھولے روانہ نہیں ہوتی تو تجسس، انکشاف، سیاحت اور دریافت کی ولولہ فیزیکی بجائے مکتبی اُصوئے کامیکانیکی کام کرتی ہے اور ایک ہی نوع کے افسانوں کے ذخیرہ لگاتی ہے۔ آج کا اردو افسانہ اور ناول اسی میکانیکی کھانا گھٹ میں پھنس گیا ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ ویسا ہی ہو گا جیسے کہ سماجی اور سیاسی حالات ہوں گے۔ یہاں بجائے اس کے کہ فنکار حالات سے آنکھیں پھاڑ کر تا، ان کی ترجمانی کرتا اور پھر ان سے بلند ہو کر زندگی کے دوسرے مظاہر کی طرف نظر کر تا وہ حالات کا اس قدر مغلوب ہو گیا کہ تخلیق فن کے بنیادی انسانی سرچشموں سے دور ہو گیا۔ وہ اس نظر کو مینھا جو زندگی کو اپنی کلیت میں دیکھتی ہے، پوری زندگی اور پورے انسان کا مطالعہ کرتی ہے، انسانی تماشے کے المیہ اور طربیہ سبھی روپ اس کے سامنے ہوتے ہیں اور انسان کی نفسیاتی اور باطنی زندگی کی ایک پوری کائنات اسے دعوت نظر دیتی ہے۔ قصور وار حالات نہیں بلکہ خود افسانہ نگار ہے کہ وہ کسری آدمی ہے جس کا تخیل پاپیادہ

مشاہدات سطحی، دلچسپیاں محدود، فن ناقص اور جس ظرافت کا اعدام ہے۔ میں اس حس مزاج کی بات کر رہا ہوں جو انسانی قماشہ کو خندہ جنبی اور درد مندی کے ساتھ دیکھنے کے آداب سکھاتی ہے، جس کے بغیر فنکار میں زندگی کے اچھے اور بُرے پر تجربہ کو قبول کرنے کی وہ اہلیت پیدا نہیں ہوتی جو اسے ایک اخلاق پسند آدمی سے مختلف بناتی ہے۔ اندر قی آدمی تو ہر آدمی میں ہوتا ہے، لیکن فنکار تخلیق فن کے وقت اخلاقیات کو معلق رکھتا ہے، اور اس مقصد کے لیے اسے اپنی اخلاقی شخصیت سے گریز کرنا پڑتا ہے، جس کا فلشن میں طریقہ کار ذرا انسانی تکنیک ہے جو غیر شخصی آرٹ کا نہایت ہی کارگر حربہ ہے۔ حقیقت پسند روایت کو کھو کر ہم نے تخلیق فن کے ان تمام امکانات کو ختم کر دیا۔

اور حالات بھی ذمہ دار ہیں۔ جس ملک میں ناخواندگی کی شرح ساٹھ فیصد ہو، چالیس فیصدی آبادی غریبی کی ریلکھا کے نیچے جیتی ہو، تو ہمت، ضعیف الاعتدالی، مذہبی خبط اور هجوم کی نفسیات کا غالب ہو، قدیم و جدید، رجعت و ترقی، عقلیت اور عقیدت، مشرق و مغرب کا ٹکراؤ ہو، تشدد، بھڑکاپ اور قہر مٹی اور سیاسی انتشار ہو، سماجی استحکام، سیاسی آدرش اور اخلاقی نصب العین غنقا ہوں، وہاں آدمی شخصیت کی سالمیت گھوڑتا ہے۔ ریزوریزہ جیتا ہے، اور اپنا کوئی قرینہ حیات اور نظام جذبات مرتب نہیں کر پاتا۔ نہ پرانی دنیا مرنے سے نہ نئی دنیا جنم لیتی ہے۔ قید و بند میں زندگی زندہ جتی ہے تو آزادی میں قدم زمین سے اٹھڑ جاتے ہیں۔ یہ صورت حال فلشن کے لیے سازگار نہیں جو کردار کے لیے شخصیت کا ارتباط اور اقدار کے لیے ہم آہنگ اور مستحکم سوشل اسٹرکچر کا متقاضی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہم پچھلے چالیس سال میں چالیس تو کیا چار ناول اور چار افسانہ نگار بھی ایسے پیدا نہیں کر پائے جو ہماری فلشن کی پیاس کو بجھا سکیں۔ اعطش العطش کے عالم میں فن کا گد لاپانی بھی سکون بخشتا ہے، لیکن جب آنکھیں کھلتی ہیں تو گد لاپانی گد لا ہی نظر آتا ہے۔

مغرب میں آج کل ہزاروں ایسے ناول لکھے جا رہے ہیں جو گد را ٹنگ کے نمونہ ہوتے ہیں۔ اعلیٰ تعلیم عام ہونے کے بعد سلیبس، رواں اور دلاؤ ریزنٹر سبھی لکھ لیتے ہیں۔ کئی شی موضوعات مثلاً فرد کی تنہائی، ذات کی شناخت، اجنبیت، آزاد جنسی تعلقات ہر کسی کے بس میں ہیں۔ مابعد جدیدیت میں مرکز اپنے مرکز پر قائم نہیں تو اچھی لکھی ہوئی سوانح عمری، خودنوشت، سفر نامہ، یادیں، جرغلزم، کسی کنب یا قبیلہ کی سماجیاتی تحقیق، کسی

تاریخی شہر کے فن تعمیر کا بیان، سب کچھ ناول کی شق میں شمار ہو سکتا ہے۔ ایسی چیزوں کو آپ ناولیاتی سوانح، ناولیاتی سفر نامہ یا ناولیاتی جرغلزم کہہ سکتے ہیں۔ لیکن یہ ناول نہیں ہے۔ چنانچہ میان کنڈیرا کا کہنا ہے کہ ہر آرٹ فارم کی طرح ناول کی اپنی ایک تاریخ ہے جو عظیم فن پاروں کے ذریعہ تشکیل پاتی ہے، اور ہر اچھے ناول کو اس تاریخ کے اندر ہی جنم لینا پڑتا ہے کیونکہ اس تاریخ ہی میں ہم جان سکتے ہیں کہ کون سی چیز نئی ہے، کون سی ایجاد اور اجتہاد ہے، کون سی محض تکرار یا نقل ہے۔ مختصر یہ کہ تاریخ ہی میں کوئی تخلیق بطور ایک جمالیاتی اور فنکارانہ قدر کے جیتی ہے۔ ایک ایسی قدر جس کی ہم شناخت اور پرکھ کر سکیں اور جس پر کوئی حکم لگا سکیں۔ کسی بھی فنی تخلیق کے لیے اس سے زیادہ بد نصیبی کی کوئی بات نہیں ہو سکتی کہ وہ اپنی صنف کی تاریخ کے باہر رہ جائے کیونکہ اس کا انجام تاریخ کے باہر پھیلی ہوئی اس انار کی میں گمشدگی ہے جہاں جمالیاتی اقدار کا کوئی تعین نہیں ہو پاتا۔

امریکی پبشنگ انڈسٹری کا آج کل یہ عالم ہے کہ وہ سال بہ سال پانچ ہزار ناول شائع کرتی ہے جس میں سے بقول سلمان رشدی پانچ بھی فکر انگیز مطالعہ کے معیار پر پوری نہیں اترتیں، لیکن سب بیک جاتی ہیں اور ان کے پڑھنے والے بھی اٹھ آتے ہیں جو پوسٹ ماڈرن اور صارفی معاشرے کی پیداوار ہیں اور تکثیریت اور لامرکزیت کے زمانہ میں پاپ سنگیت اور فی وی سیو یلوں کی طرح ناولوں کو بھو گئے اور فراموش کرنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ ایسی ناولیں تاریخ کے باہر انار کی کے آسمان پر چلتے بجھتے ستاروں کی طرح گردش کرتی رہتی ہیں۔ ان پر کسی پائیدار اور معنی خیز نقد و فکر کے نظام کی تعمیر ممکن نہیں۔ آج کا معاشرہ اس معاشرے سے بہت مختلف ہے جس کے لیے ناول ایک فلسفیانہ ذہنی سرگرمی تھی۔ آزادی کے بعد اردو ناول کے جائزوں میں آپ کو کم از کم سو ناولوں کے نام مل جائیں گے اور چونکہ جائزہ نویس نقاد نہیں ہوتے لہذا ہر ناول کی تعریف نیام کرنے والے کی طرح کرتے نظر آئیں گے۔ ان میں پانچ چھ ایسے ناول بھی نکل آئیں گے جن کی مدح میں ہمارے مستند نقاد بھی رطب اللسان ہوں گے۔ ان جائزوں اور تبصروں کے باوجود ان ناولوں نے اپنے قاری پیدا نہیں کیے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارا معاشرہ ناول پڑھنے والوں کا معاشرہ نہیں رہا۔ ناول کو ہم پانی کی طرح نہیں پیتے، پیپسی کولا کی طرح پیتے ہیں جو کارخانوں میں تیار ہوتا ہے۔ اشتہاروں کے

زور پر بکتا ہے اور وہ تسکین نہیں دیتا جو انسان کی فطرت میں پڑی ہوئی کہانی اور کتھا کی ازلی پیاس کو پانی کے ذریعہ بجھانے سے حاصل ہوتی ہے۔

میں ناول پڑھنے والا آدمی ہوں اور اسی لیے بہت معمولی آدمی ہوں۔ یہ تو اتفاق سے قلم چل گیا ورنہ پوری عمر ناول پڑھنے میں گزر جاتی اور جب جنازہ اٹھتا تو لوگ یہی سمجھتے کہ ایک اور نامراد دنیا سے گیا، اور کوئی جان بھی نہ پاتا کہ ناول کے سبب کیسی سرسبز و شاداب، پر بہار و پر مسرت زندگی خاکسار نے گزاری۔ جدید افسانہ کے خلاف میرا ردِ عمل نظریاتی یا ادبی نہیں تھا، نہ ہی یہ مذاق سلیم کا معاملہ تھا۔ یہ ردِ عمل تو حیاتیاتی تھا، ناول کا ہونا یا نہ ہونا تو میرے لیے زندگی اور موت کا سوال تھا۔

اگر برے بھرے درخت کٹ جاتے ہیں، وادیاں خشک ہو جاتی ہیں، جھرنوں کا پانی رنگ آلود ہو جاتا ہے، تو اس کی فکر انھیں نہیں ہوتی جو نئی صنعتیں یا صنعت گری کو قائم کرنا چاہتے ہیں، لیکن اس ماحولیاتی آلودگی سے وہ جانور بہت پریشان ہوتے ہیں جن کی زندگی کی چٹھائی دو پہریں ناول کی گھنٹی جھازیوں میں گزری ہیں۔ ایسے جانور یا تو مر جاتے ہیں یا دوسری زبانوں کے خطبوں کی طرف پرواز کر جاتے ہیں جہاں جنگل ابھی سلامت ہیں۔

میرے کچھ خواب نہ سہی، کچھ خوف ضرور ہیں۔ مجھے خوف آتا ہے اس وقت سے جب مجھے ایسی دنیا میں جینا پڑے جہاں پڑھنے کے لیے ناؤں نہ ہوں۔ مجھے ہول آتا ہے اردو کنٹینر کے جدید منظر نامہ کو دیکھ کر جس میں نظریات کی پلاسٹک کی تھیلیاں چاروں طرف بٹھری پڑی ہیں اور ایک لٹنڈ منڈ درخت پر افسانہ اپنی بے بال و پری پر نوحہ کناں ہے۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے نمونوں کے طور پر جن ناؤں کے نام لیے جاتے ہیں وہ تو پیاسے کو حنظل پلانا ہے اور ان خاردار بدرنگ جھازیوں پر نظر اسی لیے جاتی ہے کہ ان کا ہونا کسی چیز کے نہ ہونے کی دلیل ہے۔



اوپندر ناتھ اشک کی افسانہ نگاری

اوپندر ناتھ اشک نے اتنے ناول، ڈرامے، افسانے، خاکے مضامین، یادداشتیں، انٹرویوز، تنقیدیں لکھی ہیں کہ آج کے ”ہم دو اور ہمارے دو“ کے دھان پان لکھنے والوں کے زمانہ میں وہ ایسے صاحبِ الادب قبائلی سردار نظر آتے ہیں جن کی ایک ہی ناول کی ضخیم جلدیں پکی عمر کے چھوٹے سرداروں کی مانند مونچھوں پر تھوڑے اشک کے ہر ملاقاتی سے اپنا حق مانگتی ہیں۔ ہماری زندگی کے کشکول میں اب اتنے سکے نہیں کہ وہ نیم شیم صاحبِ زادوں کی نذر کر سکیں۔ چنانچہ اشک کے جرمہ میں داخل ہونے کی عمر نے یہ سبیل نکالی ہے کہ سردار کے جو دو سو دھائی سو افسانوں کے چھوٹے بڑے بچے وقت کی گرد میں ادھر ادھر کھیل رہے ہیں ان میں سے کچھ کو اٹھا کر، گرد جھاڑ کر، ہونٹوں تلے تنقید کی نسوار دھا کر، ان کے چو نچلوں اور چلبلا بنوں سے کھلوا کر دیں۔ جہاں تک توپ تصانیف کو فیتہ دکھانے کا کام ہے یہ ہم نے ان جاں بازوں کے لیے چھوڑ رکھا ہے جن کے پاس مہ و سال آشنائی کی فرصت ہے اور جن کی تربیت نفس کے لیے نقد کے برق اندازِ ظلم ہوش ربا کے آہنی پیکر پر چڑھے زنگ کونت نے نظریات کے گھنٹوں سے صاف کر رہے ہیں۔

سردار کے خیمہ میں بیٹھ کر ان کے جگر گوشوں کے متعلق بات کرنا آسان نہیں کیونکہ سردار ان کے متعلق خود اتنا بولتے ہیں کہ کسی کے پاس کچھ کہنے کو نہیں رہ جاتا۔ اشک اپنے ہر افسانہ کی شانِ نزول سے واقف ہیں۔ وہ کب کہاں اور کیسے پیدا ہوا، ادب کے کون کون سے جغادری موقعتوں نے اس کے کان میں اذان دی، اپنی ماں کے گھر یعنی ہندی میں اس کی کیسی آؤ بھگت ہوئی، خالہ کے گھر یعنی اردو میں اس سے کیسا

سلوک کیا گیا، کون اس کی اشاروں کی زبان نہ سمجھ پائے اور جس نے اس کی برہنگی پر ہلک جھوں چڑھائی۔ "میری افسانہ نویسی کے چالیس برس" ایک ایسا نقار خانہ ہے جس میں اگر اندر داخل ہو تو اس کی طوطی کی آواز سنائی نہیں دے۔ چنانچہ ہم نے لوگ کہانیوں کے ہنسی والے کی طرح ایسی تان جھیری کہ سب بچے ہمارے پیچھے بولے اور ہم اشک کے افسانوں کے ساتھ ایک طویل سفر پر روانہ ہو گئے، یہ دیکھنے کے لیے کہ آج بھی ان میں ہمارے لیے مطالعہ کی مسرت کا کتنا سامان ہے۔ یہ سفر ہمارے لیے دلچسپ اور خوشگوار ثابت ہوا، گو کبھی کبھی افسانوں نے پریشان بھی کیا، تھکا یا بھی، لیکن عموماً رادہ ہموار تھی۔ اس کا بد یہی سبب تو یہ ہے کہ اشک حقیقت نگاری کے آزمودہ اسلوب سے کام لیتے ہیں۔ وہ صاف شگفتہ اور ستھری زبان لکھتے ہیں۔ اشک کی زبان کتابی نہیں بلکہ اس میں زندگی کی دھڑکن، چیزوں کا لمس اور احساس کی حرارت ہے۔ افسانہ جب زمینی ہوتا ہے تو اشک کا اسلوب زمین کی بو باس سے مہک اٹھتا ہے۔ ان کے یہاں واقعات کی ترتیب میں ایک گھڑے ہوئے رائج معمار کی صفائی ہے جو اینٹ پر اینٹ رکھتا جاتا ہے اور کہیں کوئی کھانچ یا میڑھ پن پیدا نہیں ہوتا۔ اشک کا بیان یہ کہانی کے تمام خشیب و فراز کا احاطہ کرنے کے باوجود اپنی سادگی سلاست اور روانی برقرار رکھتا ہے اور تعقید الجھو اور اشکال کا شکار نہیں ہوتا۔ اشک کی سادگی کبھی پیش پا افتادگی میں نہیں بدلتی۔ ان کے افسانوں کے اکثر واقعات تو بالکل سامنے کے عام زندگی کے روزمرہ واقعات ہوتے ہیں اور کسی کو بھی سوچہ سکتے ہیں، لیکن ان کے بیان میں اشک ایسی نادر و کاری سے کام لیتے ہیں کہ مانوس تجربات میں حیرت کا عنصر پیدا ہو جاتا ہے۔ ان خصوصیات کے سبب اشک کے افسانے قاری کو فوراً اپنی گرفت میں لیتے ہیں اور اس کی دلچسپی آخر تک برقرار رہتی ہے۔ اس کے باوجود اشک کی بعض بہت ہی اچھی کہانیوں میں بھی فنکارانہ غیر اطمینانی کا احساس ہوتا ہے تو اس کا بد یہی سبب یہ ہے کہ سب کے گیزے کی مانند غمزہ خن کا کیزہ ابھی اوپر نہیں اُندر ہوتا ہے۔ مثلاً اشک کا افسانہ ۳۲۴ پیجے جس میں بظاہر کوئی کمی نظر نہیں آتی اور جو عام طور پر اشک کے بہت اچھے افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔

ایک انگریز خاندان بہت سا سامان لے کر پہاڑ پر گر میاں گزارنے آتا ہے۔ اس

سلمان میں ایک پیانو بھی ہے جو انگریز انجینئر مسٹر والٹن کی بیٹی کا ہے۔ ایک تنو مند قلی جس کا نام حیدر ہے پیانو اپنی پیٹھ پر اٹھا لیتا ہے۔ دوسرے قلی حیرت سے اسے دیکھتے ہیں۔ لڑکی بھی سوچتی ہے کہ اتنی لمبی پہاڑی چڑھائی پر حیدر پیانو لے کر اس کے بنگلے تک پہنچ گیا تو یہ انسانی طاقت اور جفاکشی کی ایسی مثال ہو گی جس کے متعلق وہ انگلستان اور فرانس کے پریسوں میں لکھے گی۔ حیدر آہستہ آہستہ پیانو کمر پر اٹھائے لاٹھی ٹیکتا پہاڑی چڑھائی چڑھتا ہے۔ اس چڑھائی کے دوران اسے اپنی بیوی آمنہ کا خیال آتا ہے جو ایک اچھے گھرانے کی لڑکی ہے۔ لیکن حیدر کی محبت میں گرفتار ہو کر اس کے ساتھ بھاگ آئی ہے۔ وہ بھی آمنہ کو بہت چاہتا ہے اور اسے سکھی دیکھنا چاہتا ہے۔ اس کی خواہش ہے کہ اس کے پاس تھوڑا پیسہ جمع ہو جائے تو وہ چھوٹی موٹی دکان کر لے لیکن پیسہ آئے کہاں سے۔ آمنہ کے ساتھ بھاگنے کے بعد اس کی پیکی کھچی پونجی بھی ختم ہو گئی ہے اور اسے مجبوراً مزدوری کرنا پڑتی ہے۔ حیدر پہاڑی چڑھتا ہے اور آمنہ کے بارے میں سوچتا رہتا ہے۔ مونروں کے اڑے سے سڑک پر آتے آتے اس کی جان قبض ہو گئی ہے اور ابھی تو تین میل کی چڑھائی چڑھنا ہے۔ اس نے سوچا پیانو ایک طرف رکھ دے۔ اس وقت انگریز انجینئر مسٹر والٹن کی آواز اس کے کان میں آئی۔ ”شاہاش! حیدر شاہاش۔ اگر تم پیانو کو بنگلے تک لے گیا تو بہت انعام دے گا۔“ اور حیدر کے جسم میں جان پڑ جاتی ہے۔

بہر حال جب وہ بنگلے پر پہنچا اور کمرے میں پیانو کو نوکروں نے اس کی کمر سے اتروایا تو حیدر ایک فاتح کی طرح کھڑا ہو گیا۔ مس والٹن نے اس کے چہرے کو اپنے ریشمی رومال سے پوچھا اور جذبات کے زیر اثر اس کی گوری پیشانی کو پوم لیا اور ہیگ سے بنوا نکال کر بیس روپے کے نوٹ اس کے ہاتھ پر رکھ دیے لیکن نوٹ گر پڑے۔ مس والٹن نے شک کی نگاہوں سے اس کی طرف دیکھا۔ حیدر کی آنکھیں پتھر اگنی تھیں، اور اس کا جسم اکڑ گیا تھا۔ مس والٹن حیران سی بھونچکی سی اس کی طرف دیکھتی رہ گئی۔ اس وقت نوکر نے ایک پیتل کا ٹکڑا اندر پھینکا۔ ”مس صاحبہ! یہ نمبر رکشاہی میں رہ گیا تھا۔“ مس والٹن نے دوڑ کر اسے اٹھا لیا۔ موئے حروف میں لکھا ہوا تھا۔ (۳۲۳)

”پور حیدر (Poor Hydar)“ اس نے لمبی سانس لیتے ہوئے کہا اور اس کی آنکھیں پر نم ہو گئیں۔

یہ ۱۹۳۵ء کی کہانی ہے۔ عزیز احمد نے اسے اشک کے بہترین افسانوں میں شامل کیا ہے۔ جب ہم نے پہلی بار یعنی ۱۹۴۵ء میں یہ کہانی پڑھی تھی وہ ہمارے ادبی شعور کا ابتدائی زمانہ تھا، لیکن یہ شعور اتنا بھی ناپختہ نہیں تھا۔ نہ صرف کرشن چندر، بیدی، منو، عصمت کے افسانے سامنے آچکے تھے بلکہ پریم چند کے افسانوں کے بھروسے کیے بعد دیگرے نظروں سے گزر چکے تھے۔ اشک کا مذکورہ افسانہ ہم نے دلچسپی سے پڑھا۔ قلمی کی موت کا اثر بھی ہمارے دل پر ہوا، لیکن ایک خلش ایک غیر اطمینانی کا احساس بھی رہا۔ ہم یہ محسوس کرتے رہے کہ حیدر بے موت مارا گیا۔ افلاس، فاقہ کشی، حیوانی مشقت کے تو سبھی مزدور شکار ہیں، اور ان اسباب کے سبب وہ بڑی قابلِ رحم زندگی گزارتے ہیں اور اکثر کی موت بھی دردناک ہوتی ہے۔ ان موضوعات پر اس نوع کی کہانیوں کے ذخیرے لگائے جاسکتے ہیں۔ کوئی مشین میں دب کر مر گیا، کارخانہ میں کسی کا ہاتھ کٹ گیا، حادثہ میں کسی کی ٹانگیں جاتی رہیں، کوئی دق سے، کوئی طاعون کے پیسے نہ ہونے کے سبب، کوئی ہسپتال میں پولیس کی گولی سے جاں بحق ہوا۔ زندگی میں ایسے دردناک واقعات سے ہم افسانوں کے ذریعہ گزرتے رہے تو ادب ہمارے لیے سوہان روح بن جائے گا۔ ایسے واقعات بطور خبر صحافت کے لیے موزوں ہو سکتے ہیں کیونکہ صحافت کا اثر دیرپا نہیں ہوتا، اوھر پڑھا اوھر بھولے، جب کہ ادب کا ہوتا ہے۔ تو کیا افسانہ نگار ان حقائق سے چشم پوشی کرے؟ جی نہیں۔ لیکن ان کی پیشکش کے اسے ایسے طریقے تلاش کرنے چاہئیں جو فنکارانہ حسن آفرینی کی گنجائش رکھتے ہوں۔ اور صورت حال ایسی ایجاد کرنی چاہیے جس میں تخلیقی تخیل کی آزمائش ہو۔ مثلاً زیر بحث افسانہ میں حیدر اور آمنہ کی رومانی محبت کی کہانی کی بجائے اور حیوانی مشقت کی طرف انگریز کرداروں کے تقابلی رویہ پر طنز کی جگہ صرف حیدر کی جی توڑ مشقت کا بیان ہوتا تو افسانہ نگار کی تخلیقی صلاحیت کے جوہر کھلتے۔ انیسویں صدی کی پروتاریں ناولوں، کان میں کام کرنے والے مزدوروں کی ناولوں، انقلاب سے پہلے کے چین پر لکھی گئی پرل بک کی ناولوں، حبشی غلاموں، شکاگو کے قصاب خانوں، غربت کے نیچے بیٹے والے لوگوں کی زندگی پر لکھی گئی امریکی اور لاطینی امریکی ناولوں میں زندگی کے ان تلخ حقائق کا دل بدلا

دینے والا بیان ملتا ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کے باوجود ہمارے یہاں پروتارین ادب نہ ہونے کے برابر ہے جب کہ انگریزی اور امریکی ادب میں اس کا بہت اہم مقام ہے۔ اس زمانہ میں مزدور کی زندگی پر ہمیں ایک افسانہ نے بہت متاثر کیا تھا اور وہ تھا، بیدی کا افسانہ ”میا تمین ب“ یہ افسانہ آج بھی بے مثال ہے اور اس کا سبب سڑک بنانے والے مزدور کی زندگی اور ان فضاؤں کی پیشکش ہے جن میں مزدور جیتا اور کام کرتا ہے۔ بیدی نے یہ سب کچھ حاصل کیا صرف نقطہ نظر کے سبب جو افسانہ میں ہمہ گیر ادبی کے بجائے ایک نوجوان اور سیہ کا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ تنہا، اسلوب اور نقطہ نظر کی معمولی تبدیلی سے افسانہ ہمیں سے کہیں پہنچ سکتا ہے۔

ظاہر افسانہ کی تکنیک اچھی معلوم ہوتی ہے کہ چڑھائی کے دوران فلیش بیک کے ذریعہ حیدر اور آمنہ کی محبت کی کہانی کے پہلو پہ پہلو ایک قلمی کی تومندی کی طرف انگریز فیملی کے کچھ جذباتی کچھ سر پرستانہ رویے بھی ظاہر ہوتے ہیں اور افسانہ کا انجام بھی اپنی جگہ ٹھیک ہے لیکن یہ جذباتی اور طنزیہ حقیقت نگاری اور انجام کا دارالمافی انداز، اس ٹھہری نظر کا نعم البدل نہیں بن پاتا جو ایک قلمی کی باپتی چڑھائی کو نوک پک اور قلم کی لرزش کے بغیر دیکھتی اور بیان کرتی ہے۔ حیدر اور آمنہ کی کہانی اتنی عام ہے کہ کوئی بھی مبتدی افسانہ نگار سوچ اور لکھ سکتا ہے۔ لیکن پیانو کمر پر اٹھائے، ایک چڑھائی سے دوسری چڑھائی، ایک موڑ سے دوسرے موڑ پر گزرتا، شل ہوتے بازو، لڑ کھڑاتے قدم، چکراتی نظریں، جواب دہتی طاقت، یعنی ایک آدمی کی بوجھ اٹھانے والے جانور کی سی دردشا کے بیان میں فنکارانہ تخیل کی صحیح آزمائش تھی، اور اس بات کی طرف میں شروع ہی میں اشارہ کر چکا ہوں کہ سامنے کی معمولی باتوں میں حیرت اور غیر معمولی پن کا عنصر پیدا کرنے کی اشک کے پاس بے پناہ تخیلی طاقت ہے۔ اس افسانہ میں اشک اپنی اسی طاقت سے کام نہیں لیتے۔ اس کی بجائے رومانی محبت کے جذباتی بیان، طنز اور تھینزیکلزم کے معمولی حربے استعمال کرتے ہیں جو محنت کشوں پر لکھے گئے افسانوں میں اتنی کثرت سے کام میں لائے گئے ہیں کہ ان کی دھار کند ہو گئی ہے۔ اشک نے کردار کی بجائے کہانی پر توجہ دی اور افسانہ پلاٹ کا بن گیا جو کردار کے افسانہ کے مقابلہ میں کم تر ہوتا ہے۔

اس کے مقابلہ میں آپ اشک کا افسانہ "کاکڑاں کا تیلی" دیکھیے۔ یہ بھی اشک کا بہترین اور مقبول ترین افسانہ ہے، اور عزیز احمد نے تو اسے واقعہ نگاری کا شاہکار کہا ہے۔ ہندامیری تعریف قطعی اس مصلحت کا شکار نہیں ہوگی جو تنقید میں بہت عام ہے کہ نقاد ایک گمنام افسانہ کو بڑا اثبات کر کے اپنی تنقید کی پگڑی میں سرخاب کا پر لگاتا ہے۔ ۳۲۴ کے برعکس اس افسانہ میں کوئی کہانی ہی نہیں۔ انجام بھی نرا پھس پھسا ہے۔ کاکڑاں گاؤں کا ایک بے حد غریب تیلی اپنے کنبہ، یعنی بیوی، جس کی گود میں دودھ پیتا بچہ ہے، ایک ۸۰ سال کا لڑکا اور دو سیانی لڑکیوں کے ساتھ اپنے چھوٹے بھائی کے لڑکے کی شادی میں شریک ہونے کے لیے لاہور کے سفر پر نکلتا ہے۔ گرمیوں کے دن ہیں اور تیلی اس قدر تنگ دست ہے کہ لاری کے اڑے تک پہنچنے کے لیے بجائے مانگ گرنے کے سچے راستوں، سوتے کھیتوں اور پتے میدانوں سے اپنے تھکے بارے خاندان کے ساتھ سفر کرنے لگتا ہے۔ پورا افسانہ گرم ہوا، تیز دھوپ، اڑتی ہوئی گرد، پیاس، تھکن، تکلیف اور جھنجھلاہٹوں کے درمیان بچوں کے لیے ابھرتی سختیوں اور شفقتوں کا افسانہ ہے۔ آخر تھک بار کر تیلی ایک موڑ پر اپنے کنبہ کو اور بخار میں مبتلا لڑکے کو اپنے گائو کی طرف لوٹتی ہوئی ٹیل گاڑی میں بٹھا کر انھیں واپس کر دیتا ہے اور خود لاہور کی طرف روانہ ہو جاتا ہے۔

افسانہ کا یہ انجام جس میں کوئی عروجی کمت نہیں، ڈرامائیت اور استعجاب نہیں، نہایت پختہ پختہ معلوم ہوتا ہے، لیکن اس قدر فطری ہے کہ کوئی دوسرا انجام افسانہ کے مرکزی تاثر جو ایک ناخوشگوار سفر کا ہے، کو لازمی طور پر ثانوی بنادے گا۔ افسانہ کا پورا آرٹ اس سفر کے تجربہ پر مرکوز ہے اور اسی سے غسلک واقعات اور احساسات کی پیشکش سے سر و کار رکھتا ہے۔ افسانہ نگار کو یہ سمجھ نہیں کہ ماجرا کہانی بنتا ہے یا نہیں۔ یہاں کہانی اور پلاٹ سے بے پروائی نہیں بلکہ نیکار ان سے — ایک معنی میں افسانہ کے وضعی رشتوں کی جامد اصول پرستی سے — بلند ہو جاتا ہے۔ افسانہ کو خاتمہ پر ختم کرنے کے جبر سے بھی وہ آزاد ہو گیا ہے۔ حیرت کے عنصر نشان منزل نہیں بلکہ سمندر کی موجوں کی مانند پیدا ہوتے اور بکھر جاتے ہیں، افسانہ میں تیلی کی مفلوک الحالی کا بیان بھی میلا مالتی نہیں بلکہ اس کی زندگی کی تصویر کا جزو ہے۔ یہ کنبہ شادی کے سفر میں بھی

خست حال لگتا ہے۔ تیلی کی نیل دی ہوئی پرانی دھوتی پھر گرد آلود اور میلی ہو گئی ہے۔ لڑکی کی نئی جوتی کی کیل پورے سفر میں اس کی ایڑیوں کو زخمی کرتی رہتی ہے۔ افسانہ میں تیلی کی زندگی اور اس کی کشمکش حیات کے ایسے اشارے ہیں جو ایک ایسے دلدار کی کہانی سناتے ہیں کہ دل بیٹھ جاتا ہے۔ یارب! اس آباد خرابے میں اس طرح بھی لوگوں نے زندگیاں بسر کی ہیں!

جب ہم آرٹ کی سادگی اور پرکاری کا ذکر کرتے ہیں تو ہمارے سامنے فن کے ایسے ہی نمونے ہوتے ہیں جن میں آرٹ کی صنعت گری زندگی کی تصویر کشی میں جذب ہو جاتی ہے۔ اشک یہاں چیخوف کے کتنے قریب ہیں۔ تخیل کی پوری طاقت بیان واقعہ میں صرف ہو گئی ہے جس کی واقعیت ہی اس کے تاثر کا سرچشمہ ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اشک کے یہاں جزئیات سے مستزاد دوسری اخلاقی اور نفسیاتی بصیرتیں نہیں ملتیں۔ ان کا ایک افسانہ ہے ”گوکھڑو“۔

ترنمین و آرائش کی عورت کی فطری خواہش کو مرد نے سونے چاندی کے زیوروں کی چابست میں جس طرح قید کر رکھا ہے وہ مرد کے معاشرے میں عورت کی ذہنی اور جذباتی غلامی کی نہایت اندوہناک تصویر پیش کرتا ہے، یہ چاہنا بچپن ہی سے کچھ ایسی جہلی خواہش کا روپ اختیار کر لیتی ہے کہ مثلاً جب ماں کو گوکھڑو کے کنگن بنی کو ہیاہ میں دینے پڑتے ہیں تو وہ انھیں جدا کرتے وقت ایک اذیت سے گزرتی ہے۔ سسرال میں بنی پر بڑا ظلم ہوتا ہے۔ اس کے تمام زیورات چھین لیے جاتے ہیں اور وہ صرف یہ گوکھڑو لے کر ماں کے گھر مرنے کے لیے آتی ہے اور ماں کی آغوش میں دم توڑ دیتی ہے۔ اس افسانہ کا سفاک اور اذیت ناک موڑ اسی وقت آتا ہے جب ماں ایک اضطرابی جہلی حرکت کے تحت مردہ بنی کے ہاتھوں سے گوکھڑو نکال کر پناری میں رکھ دیتی ہے۔ یہاں اشک فطرت انسانی کے تاریک ترین گوشہ میں جھانک سکتے ہیں۔ کیونکہ پریم چند کی عظیم افسانوی روایت کے وارث اس افسانہ نگار کے ہاتھ میں کفارے کی قندیل ہے۔ جب ماں کو اپنے اس گناہ کا احساس ہوتا ہے تو وہ یہ گوکھڑو ایک برہمن عورت کو دے آتی ہے تاکہ وہ انھیں بطور تحفہ کے اپنی بنی کے جہیز میں رکھ دے۔

یہاں احساس گناہ اور اس کا کفارہ صحیح نفسیاتی تناظر میں ہے، اسی لیے اس میں

حقیقت پسندی اور برجستگی ہے، ڈرامائی کیفیت نہیں جو اُن کے افسانہ ”کفارہ“ کو فلمی کہانی کا روپ دیتا ہے۔ ”کفارہ“ میں ایک شوہر جس نے اپنی عورت کو بہت دکھ دیا ہوتا ہے بالآخر عورت کی بیماری کے آخری دنوں میں ایک ٹانگے والے کے بہروپ میں اس کے گھر کی پوکھٹ کے قریب رہتا ہے اور اس قریب کے ذریعہ اپنے مظالم کا کفارہ ادا کرتا ہے۔ ”ستونقی“ اور ”چیتن کی ماں“ میں بھی ایک عیاش شرابی شوہر کا اپنی بیوی پر ظلم انجام کو پہنچا ہوا ہے۔ عورت آخر تک اپنے پتی ورتا دھرم کو نبھاتی ہے۔ شوہر کے مرجانے کے بعد وہ اپنے بچوں تک کو اس کے خلاف ایک لفظ بولنے سے بھی منع کرتی ہے۔ اشک یہاں اپنے غم و غصہ کو اس اخلاقی نظام کے خلاف موڑ دیتے ہیں جس میں عورت پتی ورتا دھرم کے نام پر زندگی بھر ظلم برداشت کرتی رہتی ہے۔ وہ خود تو بغاوت نہیں کرتی لیکن ہمارے دل میں بغاوت کا بیج بو جاتی ہے۔ ”چیتن کی ماں“ اشک کا بہت ہی مشہور اور بے حد پڑا تاثیر افسانہ ہے۔ اشک اس افسانہ میں حقیقت نگاری کے ڈسپلن کو پوری طرح نبھاتے ہیں اور جذباتیت اور ڈرامائی کیفیت سے بچا لے جاتے ہیں۔

جہاں تک کفارہ اور دل پٹنے کا معاملہ ہے وہ پریم چند کے بعد افسانہ کا پسندیدہ اخلاقی رویہ نہیں رہا سفاک حقیقت نگاری نے جذباتیت کی جگہ کلہیت کو راہ دی جو خود پریم چند کے ”کفن“ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اشک کا افسانہ ”دولو“ جو پریم چند کے ”بوزھمی کا کی“ کے سنڈروم کا افسانہ ہے دل پٹنے کی جگہ اسی کلہیت پر ختم ہوتا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ ان دونوں افسانوں میں بڑا کون سا ہے۔ میرے نزدیک تو دل پٹنے کے باوجود بلکہ شاید اسی سبب سے ”بوزھمی کا کی“ بڑا افسانہ ہے۔ اس کا شمار بے تکلف اردو کے چند بڑے افسانوں میں ہو سکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اپنے بچوں کے ذریعہ بوزھمی کا کی کی ذات اور زبونی کو پریم چند نے اس انتہا پر پہنچایا ہے جہاں آدمی اپنی ہی پیدا کردہ ہولناکی کو دیکھ کر خوف زدہ ہو جاتا ہے۔ گھر میں تقریب ہے۔ مہمانوں نے پیٹ بھر کر کھانا کھایا ہے لیکن تقریب کے ہنگاموں میں بوزھمی کا کی کا کسی کو خیال نہیں آیا جو جو کی پیاسی گھر کے ایک کونے میں پڑی ہوئی ہے۔ جب تقریب کے ہنگامے ختم ہو جاتے ہیں تو رات کے سنانے میں بوزھمی کا کی گھسنتی ہوئی آتی ہے اور آنگن میں پائے دونوں میں سے جھونکا کھانا کھانے لگتی ہے۔ سنگ دل بہو جب اچانک دروازے پر

آتی ہے اور یہ منظر دیکھتی ہے تو خود اپنی پیدا کردہ اندوہناک صورت حال سے حواس باختہ ہو جاتی ہے۔ یہی لمحہ دل پٹنے کا ہے۔ یہاں افسانہ نگار دل پٹنے سے کام نہ لے تو وہ ایسی سفاکی کا شکار ہو جائے گا جس میں انسانیت کے لیے، فرد کے لیے، نجات کی کوئی راہ کھلی نہیں ہو۔ یہی دل پلٹنا بیا کوف کے ناول ”کو لٹیا“ میں ہے، بیدی کے افسانہ ”نیل“ میں ہے۔

اشک کے افسانہ ”دو لو“ میں لاد پیار سے بڑے کیے ہوئے پوتے اور اس کی بہو کے ہاتھوں دو لو اور اس کی بیوی کی دردناک اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے۔ گھر کے باہر پیر پانی پر پڑے ہوئے اس بوڑھے بوڑھے پر ایک وقت وہ آتا ہے جب فاقوں سے تنگ آکر وہ کئی میں بھیک مانگنے نکلتے ہیں۔ اور انجام کار محلہ کا ایک نئی آدمی انھیں لانا خرید دیتا ہے۔ افسانہ نگار، جو اس منظر کا شاہد ہے، اپنے بچے کو کھیل لگاتے وقت سوچتا ہے کہ یہ محبت یہ شفقت کس لیے؟ بڑا ہو کر وہ بھی تو دو لو کے پوتے جیسا بن سکتا ہے؟

ظاہر ہے ماں کی مامتا اور باپ کی محبت کے فطری طاقتور جذبات کے سامنے کلیت کا یہ وقتی احساس ٹھہر نہیں سکتا۔ ماں باپ کوشش بھی کریں تو بچوں سے محبت بچ نہیں سکتے۔ اس غیر فطری احساس کے سامنے پریم چند کا دل پلٹنا زیادہ فطری ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے بھی اور اخلاقی اعتبار سے بھی۔ اخلاقی اعتبار سے یوں کہ متمدن سماج آدمی کے لیے ہر گھڑی احتساب اعمال، تزکیہ نفس، اور خود کو زیادہ متمدن بنانے کی گھڑی ہے۔ ارادہ اور عمل وجودی فلسفہ کی اساس ہے۔ اکبر الہ آبادی نے اپنے ایک شعر میں کہا ہے کہ بے شک بوڑھے ماں باپ بچوں پر بوجھ ہوتے ہیں لیکن بوڑھوں کو بھی موت نہ آئے تو وہ کیا کریں۔ بوڑھے اسی کمزور فرستانی جنگلوں میں لقمہ اجل بننے کے لیے بھیڑیوں کا انتظار کرتے تھے۔ غذا کی تلاش میں سرگرداں قبیلے جب بوڑھوں کا بوجھ برداشت نہیں کر سکتے تھے تو انھیں پیچھے جنگل میں مرنے کے لیے چھوڑ جاتے تھے۔ انسانی اخلاق کی تاریخ بھی کافی دلازار اور سفاک رہی ہے۔ اس تاریخ اور بوڑھوں کی طرف آج کے رویہ کو دیکھتے ہوئے کلیت کچھ غیر حقیقی جذباتی رد عمل نہیں۔ ماں باپ اور بچوں کے تعلقات پر اگر کلاسیکی دور میں بڑے ایسے لکھے گئے تو دور جدید میں بے شمار ایسی ناولیں بھی سامنے آئیں جن کا آرٹ اس طنز اور ظرافت سے تعمیر ہوا ہے جو اپنی

تو انہی تشکیک اور کلیت سے حاصل کرتے ہیں۔

اشک کی کہانی "ڈاچی" اتنی مقبول ہوئی کہ عرصہ تک اشک ڈاچی کے لیکچر کے طور پر ہی جانے جاتے تھے۔ ایک مسلمان جاٹ کسان باقر محنت سے پیسہ جمع کر کے اپنی لاڈلی بیٹی رضیہ کے لیے ایک خوبصورت سائنڈنی خریدتا ہے۔ لیکن گھر لوٹتے ہوئے راستہ ہی میں مشیر مال ڈاچی کو قیمت کی نصف رقم دے کر ہتھیالیتا ہے۔ اتنی معمولی سی کہانی کی اتنی غیر معمولی مقبولیت (اور یہ کہانی آج بھی اچھی لگتی ہے) کی وجہ میری سمجھ میں تو یہی آتی ہے کہ اس کی سادگی اور ارضیت لوگ کہانی کی ہے اور لوگ کہانیاں ان آر کی ٹاپ سے بنتی ہیں جو ہمارے اجتماعی لا شعور کا حصہ ہوتے ہیں۔ استعارات اور اساطیر کی شکل میں یہ آر کی ٹاپ خارجی دنیا کی انار کی کو، جو اندھی مشیتوں کے ہاتھوں سرزد ہونے والے حادثات سے عبارت ہے قبول کرنے اور جذبہ باقی توازن برقرار رکھنے کی اہلیت بخشتے ہیں۔ ڈاچی میں جاٹ کسان، مندر، پودھری، مشیر مال، مرحوم بیوی، لاڈلی بیٹی، خوبصورت سائنڈنی، سب ایک دوسرے کے ساتھ ایسے حیات یافتہ رشتہ میں بندھے ہوتے ہیں کہ ان کے ہونے نہ ہونے پانے اور کھونے کا غم و نشاط اپنا ایک آہنگ رکھتا ہے جو بگڑ جائے، مثلاً باقر ڈاچی دینے سے انکار کر دے، مشیر مال بگڑ جائے، باقر بغاوت کر دے، مشیر مال کا قتل کر دے یا اس کے ہاتھوں قتل ہو جائے یا تباہ ہو جائے، تو افسانہ کا آہنگ ٹک ہو جائے گا خوبصورت سائنڈنی ایک نخس جانور بن جائے گی۔ اس افسانہ میں جو لوگ کتھا کی سادگی اور لوگ گیت کا آہنگ ہے وہی اس کے حسن کاراز ہے۔

اشک ڈاچی کی مقبولیت سے خوش تو تھے لیکن ان کی یہ خواہش بھی تھی کہ قارئین ان کے زیادہ اردو افسانوں کی طرف متوجہ ہوں۔ قارئین متوجہ ہوئے تو بڑے مناقشے بھی کھڑے ہو گئے۔ مثلاً "نخبرائو" پر یہ بحث شروع ہو گئی کہ اس میں محبت کی شادی کی بجائے ماں باپ کی پسند کی شادی کا پہلو دکھتا ہے۔ میرا خیال ہے افسانہ میں ایسی تو کوئی بات نہیں۔ اشک بتانا یہ چاہتے ہیں کہ محبت میں مامتا کی ایثار نفسی اور بے لوثی رومانی محبت کی نزگسیت سے زیادہ قدر رکھتی ہے۔ یہاں رومانی محبت کی محبوبہ اور ازدواجی محبت کی شریک حیات کا فرق بھی ظاہر ہے۔ گرہستن کے رول میں مامتا کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔ بیدی کی طرح اشک کو بھی عورت کے مامتا کے اسطور میں دلچسپی تھی گو وہ بیدی

کی طرح اس اسطور کو بھرپور طریقہ پر پیش نہیں کر سکے لیکن اس کی کچھ جھلکیاں ان کے افسانے "ماں"، "بچے" اور "نخبرہ" میں نظر آتی ہیں۔ اشک کا افسانہ "ماں" بیدی کو بھی پسند تھا۔ اپنے بیٹے کی شادی کے لیے غریب ماں دوسروں کے زیور اور پیسے خرچ کر کے افیون کھا کر بیٹھ جاتی ہے۔ اب جو ہونا ہو سو ہو۔ وہ تو اپنا فرض پورا کر گئی۔ افسانہ میں ماں کا موت کا ٹھنڈ دیکھنے کے قابل ہے۔ افیون کھا کر کیا اطمینان سے بیٹھ گئی ہے۔ "بچے" میں اعصاب زدہ شوہر کے لیے بیوی پھر ماں ہی کا رول ادا کرتی ہے۔ شوہر بچوں میں پھر ایک بچہ ہے اور عورت بچہ ہی کی طرح اسے سمجھاتی اور دلاسا دیتی ہے۔

اشک کے وہ افسانے جو نفسیات جنسی سے تعلق رکھتے ہیں ان میں "پلنگ"، "ابال" اور "بے بسی" خاص طور پر قابل ذکر ہیں ویسے آپ "کوئیل"، "چٹان" اور "طلن" کو بھی جنس کے افسانے کہہ سکتے ہیں لیکن ان میں جنس نفسیاتی گتھی کی شکل میں نہیں بلکہ فطرت انسانی کے ایک عنصر کے طور پر موجود ہے۔ اتنی معتدل مقدار میں جنس تو پریم چند کے یہاں بھی مل جاتی ہے۔ یہی کیفیت "طلن" کی ہے۔ خوبصورت مہترانی صاف ستھرے خوبصورت مردوں کی طرف کشش محسوس کرتی ہے لیکن بالآخر اپنے بد صورت گندے شوہر کو نہلاؤ حلا کر قبول کر لیتی ہے، جب اسے شک پیدا ہوتا ہے کہ وہ کسی دوسری بد صورت عورت سے تعلق قائم کیے ہوئے ہے۔ مرد چاہے جتنا بد صورت اور لالچہ ہو عورت بطور ملکیت کے اسے اپنے پاس رکھنا چاہتی ہے کیونکہ وہ سماجی اور معاشی طور پر مجبور ہے۔ خوبصورت مہترانی مجبور نہ ہوتی تو کسی بہتر آدمی سے جوڑا قائم کرتی کیونکہ وہ ترغیب کا شکار ہو چکی ہے۔ یہ افسانہ حسن اور حیوان کے سنڈروم کا افسانہ ہے جس کی ہمارے یہاں ایک اور عمدہ مثال بیدی کا افسانہ "بڈیاں اور پھول" ہے۔ بد مزاج شرابی موچی اور اس کی خوبصورت عورت کے درمیان محبت کا نہ سہی، انسیت کا وہ رشتہ پیدا ہو گیا ہے جو دنیا میں باپو لو جیکل جوڑوں کو کروڑوں کی تعداد میں قائم رکھے ہوئے ہے ورنہ ان میں کتنے ایسے ہیں جو ایک دوسرے کے لیے بنے ہیں۔ جنس جمالیات کی بہت پروا کیے بغیر اپنی راہ آپ بنالیتی ہے۔ لکن اشک کے بہت اچھے افسانوں میں سے ایک ہے۔ "پلنگ"، "ابال" اور "بے بسی" میں جنس بطور مسئلہ کے زیادہ و اشکاف ہے۔ "پلنگ" بہت صاف ستھرے انداز میں لکھا ہوا ہے۔ نوجوان لڑکا سہاگ رات اس لیے

نہیں مناسکتا کہ حجلہ عروسی میں ماں نے بڑے چاؤ سے اپنی شادی کا پلنگ سجایا ہے۔ اور پھر ماں کی تصویر بھی سامنے میز پر رکھی ہوئی ہے۔ جب دو لہاد لہن دوسرے کمرے میں جاتے ہیں تو نارمل جنسی تعلقات قائم کرتے ہیں۔ اس افسانہ میں کوئی گہری نفسیاتی بصیرت نہیں ہے۔ یہ بات تو فلموں میں بھی بتاتے ہیں کہ بیروئن پہلے ماں یا باپ کی تصویر کو الٹ کر دیتی ہے، اور پھر بیرو کے گلے ملتی ہے۔ دیواروں پر چاہے مذہبی طغریٰ ہوں یا ماں باپ یا مرد و عورت یا بیوی کی تصویر ہو، کچھ لوگوں کی خلوت میں خلل پیدا کرتی ہیں۔ کچھ لوگ ہوتے ہیں جو ان سے ذرا بھی پریشان نہیں ہوتے۔ ان پلنگوں پر لوگ آرام سے سوتے ہیں جنہیں بطور جنازے کے استعمال کیا جاتا ہے اور مردے کو دفن کرنے کے بعد جنہیں پیر یا مرشد یا پیش امام یا کسی غریب کو دے دیا جاتا ہے۔ بہت سے گھروں میں ماں باپ کے جہیز کے جہازی پلنگ بچوں کے کام آتے ہیں جن پر وہ بے شمار بچے پیدا کرتے ہیں۔ یہ بالکل ایک سیدھی سی بات ہے کہ جنس کے معاملہ میں سوائے تعلقات حرمین کے ہر ٹیبو (Taboo) اضافی ہے۔

حال ہی میں اشک کا ایک افسانہ شبِ خوں کے شمارے ۸۶ میں شائع ہوا ہے۔ عنوان ہے ”مرتا اور مرتا“ اگر یہ اشک کی تازہ تحریر ہے تو حیرت ہوتی ہے کہ عمر کی اس منزل میں بھی ان کے یہاں زبان و بیان کے نکھار اور واقعات و کرداروں کی پیشکش میں وہی فنکارانہ دروہست نظر آتا ہے جو ان کے جوانی کے افسانوں کا وصف رہا ہے۔ اس افسانہ میں ایک مرد ریل کے فرسٹ کلاس ڈبے میں اپنی بیوی کے ساتھ سفر کر رہا ہے اور ان سہانی یادوں میں کھویا ہوا ہے۔ جب وہ اپنی اسی بیوی کے ساتھ جو نئی دلہن تھی، ریل کے کوپے میں سفر کر رہا تھا اور کوپے کو لاک کر کے برہنہ ہو کر دلہن سے اختلاط بڑھا رہا تھا۔ وہ اپنے تئیں ہونے عضو کو دیکھ کر اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ اس واقعہ کو عرصہ گزرا چکا لیکن ابھی تک وہ اس کے ذہن میں نقش ہے۔ اپنی بیوی کے ساتھ حالیہ سفر میں ایک مسافر کا ایک بیضہ میں مبتلا ہو جاتا ہے اور کثرتِ اجابت سے اسے اپنا ہوش نہیں رہتا۔ اس کی دھوٹی اس کے ستر کو ڈھانپ نہیں سکتی۔ اس کی کریمہ بے ستری دیکھ کر اس شخص پر اتنا ناگوار اثر پڑتا ہے کہ افسانہ نگار کے الفاظ میں ”بیضہ میں مبتلا مسافر چاہے مرا ہو یا نہ مرا ہو لیکن اس سفر کے بعد یہ آدمی پندرہ برس زندہ رہا لیکن در

”حقیقت وہ اسی دن مر گیا تھا۔“

اشک نے پھر ایک انفرادی تجربہ کو ایسا نفسیاتی مسئلہ بنادیا جو گویا آفاقی صداقت رکھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شہوت میں جسم کا نظارہ جتنا سحر انگیز اور اشتعال انگیز ہوتا ہے دوسرے حالات میں نہیں ہوتا، خصوصاً بیماری کی حالت میں تو ناگوار بھی ہو سکتا ہے۔ اسی لیے یہ غلط فہمی بھی بڑی عام ہے کہ ڈاکٹروں اور نرسیوں میں جنسی جذبہ اور احساس دونوں مر جاتے ہیں۔ آخر اسپتال تو ابھی وجود میں آئے ہیں۔ ورنہ مخلوق بوڑھوں کی تیمارداری اور گوموت تو نو جوان بیٹے اور بہو کمیں ہی کیا کرتی تھیں اور آج بھی کرتی ہیں۔ یہ بات اشک اچھی طرح جانتے ہیں کیونکہ ہم نے بھی یہ بات ان جیسے بڑے فنکاروں ہی سے سیکھی ہے کہ زندگی کے جو ہروں میں ہی زندگی کے خوشگوار تجربات کے کنول کھلتے ہیں۔

میں یہ نہیں کہتا کہ کسی ایک فرد پر ایسے واقعات کا ناگوار اثر نہیں ہو سکتا۔ ہو سکتا ہے لیکن اس کا تجربہ اگر افسانہ میں تمام فنکارانہ حسن و خوبی کے ساتھ بیان ہو، جیسا کہ ”پلنگ“ اور ”مرنا اور مرنا“ میں ہوا ہے تب بھی افسانہ نفسیاتی کیس ہسٹری سے زیادہ کچھ نہیں بنتا۔ ایک آدمی کی کیس ہسٹری دوسرے کی نہیں ہو سکتی جب کہ افسانوی کردار کے نفسیاتی تجربہ میں کم از کم اتنی عمومیت اور آفاقت ہوتی ہے کہ ایک کی کہانی سب کی کہانی بن جاتی ہے۔ افسانہ میں واقعہ کی سچائی کو ایک فرد کی سچائی بنانے کے لیے کردار کی مخصوص نفسیاتی ساخت کو اس طرح ابھارنا پڑتا ہے کہ ہمیں لگے کہ اس کردار کے ساتھ ایسا واقعہ یہی نتائج پیدا کرے گا۔ اگر ایک واقعہ کا اثر مختلف طبائع پر مختلف ہوتا ہے تو طبائع کے فرق کو ظاہر کرنا، یعنی کردار کی انفرادیت قائم کرنا ضروری ہے ورنہ واقعہ ایسا انگارہ بن جائے گا جو سب کو یکساں طور پر جلاتا ہے، جو درست نہیں۔ اسی سبب محسوس ہوتا ہے کہ ان افسانوں میں اشک کے ناخن گرہ کشا کو جو رشتہ ملا ہے وہ بے گرہ ہے۔

کچھ یہی کیفیت ”بے بسی“ اور ”ابال“ کی ہے۔ ”بے بسی“ میں ایک بد صورت آیا اپنے مالک کے لیے جنسی کشش محسوس کرتی ہے۔ وہ جنسی کرب میں مبتلا آپیں بھرتی ہے اور مالک اس کے قریب جاتا ہے تو وہ اس سے لپٹ پڑتی ہے اور تسکین پاتی ہے۔ دوسرے روز وہ اپنا بوریا بستر لے کر رخصت ہو جاتی ہے۔ افسانہ کی کمزوری یہ ہے کہ وہ

ایک ناخوشگوار اور غیر دلچسپ واقعہ سے بلند نہیں ہو پاتا۔ آیا کے لیے قاری کے دل میں نہ ہمدردی پیدا ہوتی ہے نہ دلچسپی۔ اگر مدعا یہ دکھانا ہے کہ ایک بد صورت ملازمہ کے اندر بھی جنس زندہ ہوتی ہے تو یہ کوئی بڑا انکشاف نہیں۔

”اہال“ اشک کے بہت اچھے افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ اور اس میں شک نہیں کہ بہت اچھے فننگ سے لکھا گیا ہے۔ ”اہال“ اور منٹو کا افسانہ ”ہاؤز“ دونوں اس منصوبے کے تحت لکھے گئے تھے کہ یہ بتایا جائے کہ غور توں کی بے حجابیوں کے لوگوں پر کیا اثرات پڑتے ہیں۔ منٹو کے ”ہاؤز“ میں ایک لڑکا بلوغت کے پہلے تجربہ سے گزر رہا ہے۔ اس تجربہ کی تخلیق میں لڑکیوں کے ہاؤز، سینے، انھیں پسینے اور اتارنے کی بے حجابیوں کے اثرات غیر شعوری طور پر اس خواب کا بیوٹی بنتے ہیں جو مومن کی سن بلوغت کا پہلا خواب ہے۔ اشک کے ”اہال“ میں ایک نو بیا بتا جوڑا اپنے نوکر کے سامنے احتیاط نہیں برتتا۔ وہ ان کی خوابگاہ میں چائے لے کر جاتا ہے تب بھی وہ ایک دوسرے کے ساتھ شب خوابی کے لباس میں سوئے ہوئے ہوتے ہیں۔ نوکر جنسی اہال کا شکار ہوتا ہے، کوٹھے پر جاتا ہے اور روگ لگاتا ہے اور بالآخر نوکری سے نکال دیا جاتا ہے۔ افسانہ میں کوٹھے جانے کا بیان اس کا سب سے اچھا حصہ ہے۔ یہاں فضا بندی اور موقع نگاری میں اشک کا بیانیہ اپنا لوہا منواتا ہے۔

اگر آپ دونوں افسانوں میں قدری فیصلہ پر اصرار کریں تو ہاؤز جو اس کے مجھ پر لامحالہ منٹو کی جانب داری کا الزام لگنے ہی والا ہے میں کیوں گا بے شک ہاؤز بہتر ہے۔ منٹو تجربہ کو مسئلہ نہیں بناتا۔ ”بے بسی“ کی آیا ہو یا ”اہال“ کا نوکر دونوں کی جنسی بیداری خود ان کے لیے، ان کے مالکوں کے لیے اور ہمارے لیے بھی مسائل پیدا کرتی ہے۔ اول تو یہ کہ ان کا جنسی تجربہ ناخوشگوار رہتا ہے۔ مالک ناراض ہوتے ہیں۔ روگ لگتے ہیں، نوکریاں جاتی ہیں اور قاری بے کیفی اور بے دردی سے محسوس کرتا ہے کہ ان حرکتوں کا دوسرا انجام ہو بھی کیا سکتا تھا۔ ان کے برعکس ”ہاؤز“ کی پوری فضا غیر جنسی ہے۔ پورا افسانہ مشین چلانے، کٹر بیونت کرنے، کپڑے سینے، ناپ لینے اور ہاؤز پہن کر ان کی فننگ دیکھنے کے واقعات پر مشتمل ہے۔ مومن بلوغت کے خواب کے جس تجربہ سے گزر رہا ہے اس میں قدرت کے ایک فیمنو مینا کی پاکیزگی ہے۔ یہ تجربہ کسی کے لیے کوئی

مسئلہ نہیں۔ مومن میں جو احساسات پیدا ہوتے ہیں وہ اس تجربہ میں تحلیل ہو جاتے ہیں اور تجربہ کی تکمیل کے ساتھ افسانہ بھی اپنی تکمیل کو پہنچتا ہے۔

ان افسانوں کے برعکس اشک کا افسانہ "نیرس پر مینھی شام" دیکھیے جس میں ایک ادنیٰ عمر کے پروفیسر کی کہانی ہے جو دہلی میں ساحل سمندر کے کنارے ایک دوست کے عارضی طور پر دیے ہوئے کمرے میں اپنی اپنی ایجنڈی کا مقالہ مکمل کرنے کو لھا پور سے آیا ہے۔ وہ ایک نوجوان لڑکی پر دور ہی دور سے فریفتہ ہوتا ہے جو نیپے نیرس پر آکر بیٹھتی ہے۔ دریا کنارے بہت سے لڑکے جمع ہو کر قلا نہیں بھرتے ہیں اور قلا بازیاں کھاتے ہیں، پروفیسر جوانی میں کبھی تحلیل رہا تھا۔ اس لڑکی پر فریفتگی سے اس میں ایک نیا ولولہ پیدا ہوتا ہے اور وہ خود کو چاق و پوبند سمجھنے لگتا ہے۔ ایک شام وہ کھیلتے ہوئے لڑکوں میں شامل ہو جاتا ہے اور انہیں قلا بازی کھانے کا صحیح طریقہ بتانے لگتا ہے۔ دوسری بار ہی میں اس کی حرکت قلب بند ہو جاتی ہے، وہ گرتا ہے اور اس کی گردن ٹوٹ جاتی ہے۔ آدمی جب بڑھاپے کی دہلیز پر ہو، غیث میں تہوار بتا ہو، تو جنسی فریفتگی تنہائی اور بے کیفی کا تریاق بنتی ہے۔ لڑکی اس کی موت سے بالکل بے نیاز ہے۔ کوئی پوچھتا ہے تو کہتی ہے ایک بے وقوف بوڑھے نے اپنی گردن توڑ دی۔ انجینیئر ساحل کی ریت پر پروفیسر کی موت کتنی ادا اس اور تنہا ہے۔ افسانہ کا پورا اسلوب زندگی کی ذوقی شام کا اضمحلال اور افسردگی لیے ہوئے ہے۔ لفظ نہ حال ہیں۔ جملے ریگتے ہیں اور کبھی کبھی ان میں سورج کی سرخی اور کھیلتے ہوئے لڑکوں کا شور اور دوزخ سے ہوئے پروفیسر کی چستی پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک عجیب Mock Heroic انداز میں اشک نے یہ کہانی لکھی ہے۔ اشک کے لیے افسانہ میں نفسیات کی اتنی مقدار کافی ہوتی ہے۔ جنس کا جرم افسانہ کے آئینہ کو پگھلا دیتا ہے۔

"افسانہ نگار خاتون اور جہلم کے سات پل" کو میں بلا تکلف اردو کے چند بہترین افسانوں میں شامل کروں گا۔ اشک کا افسانہ نفسیاتی گہرائی کی تلافی کس طرح فنکارانہ پہلو داری سے کرتا ہے یہ افسانہ اس کی عمدہ مثال ہے۔ رام لعل نے اسے سیاحت کا افسانہ کہا ہے البتہ تھوڑی بہت سیاحت تو اشک کے ایک دوسرے افسانہ "والنے" میں بھی ہے لیکن والنے میں کرداروں کی اتنی بھرمار ہے کہ اس میں سیاحت کا وہ لطف نہیں جو

اس افسانہ میں ہے۔ بس ایسا لگتا ہے کہ کشتی میں سوار آپ ہر منظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں لیکن یہ ایک التباس ہے سیاحت کرنے والی آنکھ نہ آپ کی ہے نہ افسانہ نگار کی بلکہ اس اعصاب زدہ عورت کی ہے جو کشمیر میں اپنے سست الوجود بیوپاری شوہر اور بچے کے ساتھ آئی ہے اور جس کا مقصد اپنے افسانوں کے لیے مواد جمع کرنا ہے۔ اسے ایک افسانہ سوچتا بھی ہے جس کی کہانی وہ اپنے شوہر کو سناتی ہے کہ کیسے ایک بچہ کشتی میں سے گر جاتا ہے اور عورت کی مامتا اس کے لیے بے چین ہو جاتی ہے۔ یہ کہانی تو اس کے ذہن میں جنم لیتی ہے لیکن حقیقت میں عورت کے لیے جہلم کی سیر ناخوشگوار ثابت ہوتی ہے، اس کا ہنمہ ٹھیک نہیں، موڈ ٹھیک نہیں، شکارے والے اس کی بات نہیں سمجھتے، وہ افسانہ کے لیے مواد جمع کرنا چاہتی ہے لیکن شکارے والے سمجھتے ہیں وہ بازار سے سامان خریدنا چاہتی ہے، بالآخر وہ اس قدر تنگ آ جاتی ہے کہ انتہائی جھنجھلاہٹ کے عالم میں اپنے بچے کو لات مار دیتی ہے، بچہ دریا میں گر جاتا ہے اور اسے وہی مانجھی چاہی جاتا ہے جس سے وہ خفا ہے اور جسے اس کے بیوپاری شوہر نے جھانسنے کے کم پیسے دیے ہیں۔ افسانہ کی بافت میں یہ تمام واقعات گتھے ہوئے ہیں، اس کے باوجود افسانہ میں سیاحت کا ایسا لطف ہے کہ اسے رام لعل نے بجا طور پر سیاحت کا افسانہ لکھا ہے۔ ظاہر ہے ان کرداروں اور ان واقعات کے بغیر یہ سیاحت بھی وجود میں نہیں آسکتی تھی۔ یہ پہلو داری اس افسانہ کی اور ایک معنی میں اشک کے تمام اچھے افسانوں کی امتیازی خصوصیت ہے۔

مثلاً ”کوئیل“ کو دیکھیے۔ تقسیم بڑھاپے کی شادی اور نوجوان عورت میں جنس کی کوئیل پھونسنے کی ہے جو کافی فرسودہ ہے۔ لیکن اشک کا فنکارانہ برتاؤ ایسا ہے کہ جب بھی پڑھیے افسانہ تازہ کار معلوم ہوتا ہے۔ اس کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ ”گوکھڑو“ کی مانند یہاں بھی ایک کمن لڑکی کی طلائی کنگنوں کی چاہت ایک بڑے جذبہ میں بدل گئی ہے۔ ایک لادھیز عمر کے جوتشی پنڈت مہشور دیاں کے ساتھ شادی کے بعد بھی وہ ان کے دیے ہوئے زیوروں سے جی بہلاتی رہتی ہے۔ پنڈت جی کے بارے میں اشک لکھتے ہیں۔ ”ایک دن کھوپڑی گھٹا۔ لمبی چوٹی کو گانٹھ دیے، ماتھے پر چندن کے لمبے لمبے ٹیکے لگا اور گلے میں رام نام کا دوپٹہ ڈال کر آپ نے جوتشی ہونے کا اعلان کر دیا۔“ پنڈت جی کے

بیانات کے بعد ماں بیٹی سے کہتی ہے کہ وہ زیور اسے دے دے تاکہ وہ گاؤں لے جا کر انھیں حفاظت سے رکھے۔ لیکن ایک برہمن لڑکے سے آشنائی کے بعد جسم بیدار ہو چکا ہے۔ پہلے پنڈت جی کے زیوروں سے عشق تھا محض زیوروں کی خاطر کیونکہ جسم سویا ہوا تھا۔ جب جسم جاگ گیا تو زیور محض زیبائش کا ذریعہ بن گئے۔ یہ وہ بننے کے بعد وہ زیور لوٹانے کی ماں کی بات کو مان جاتی ہے۔

اب آپ اشک کا افسانہ "خلش" دیکھیے۔ موضوع ہے دوسری عالم گیر جنگ کے زمانہ میں بڑھتی ہوئی مہنگائی اور ذخیرہ اندوزی کے سبب غریب لوگوں کی گنتنایاں۔ اس بے رنگ اور بے کیف موضوع پر "خلش" ایک بے مثال افسانہ ہے۔ ایک مختصر سے افسانہ میں آپ محسوس کرتے ہیں کہ پورے شہر کی نبض آپ کی انگلیوں کے نیچے دھڑک رہی ہے۔ اور کردار کی اس اندرونی کشمکش کے بھی آپ شاہد ہیں جو ذخیرہ اندوزی کرنے اور نہ کرنے کی کشمکش پر مبنی ہے۔ زمانہ جنگ کی شہر کے ہام و در پر اترتی ہوئی شام کی فضا بندی افسانہ کو ملکا جاتی ہے۔ اور پھر چاند اور بادلوں، روشنی اور تاریکی کی علامت اشک کے لیے سحر آفرین قلم سے اسے شاعرانہ حسن بخشتی ہے۔ علامت گو فرسودہ ہے لیکن افسانہ کو ایک خوبصورت انجام بخشتی ہے۔ جو چیز کام لگ جائے مثلاً زنگ آلود کیل۔ اگر وہ فرسودہ بھی ہو تو طمانیت قلب کا باعث بنتی ہے۔ یہاں علامت افسانہ کو بند کرنے کی کیل ہی کے طور پر کام آتی ہے۔

"خلش" ہی کے مانند "کیپٹن رشید" کا موضوع بھی اتنا سنگلاخ ہے کہ صرف متشاق ہاتھوں میں پکھل کر وہ ایک خوبصورت افسانہ میں ڈھل پاتا ہے۔ یہ فوجی دفتر کا افسانہ ہے اور ایک ایماندار آدمی بڑی سفارشوں کے غلبہ میں صحیح لوگوں کو نام زد کرنے میں کیسے ناکام ہوتا ہے اس کی روداد کو اشک نے ایک عجیب پرتکس کہانی میں بدل دیا ہے۔ بیانیہ آرٹ کی اس نکتہ رسی، سلاست، شگفتگی اور اجمال نے "قفس" خالی ذہن "نشانیاں"، "کارٹونوں کا بیرو"، "کوڈ لچسپ افسانے بنا دیے ہیں گو وہ غیر معمولی نہیں۔ بیانیہ کی اسی کرشمہ آرائی نے جسے ہم مختصر مختصر افسانہ کہیں اسے بھی اشک کا اہم تخلیقی تجربہ بنا دیا ہے۔ اس کی بہترین مثالیں "چارہ کاٹنے کی مشین" اور "گیانی" ہیں جو فسادات کے افسانے ہیں۔ دونوں طنز کی عمدہ مثالیں ہیں اور ان میں گیانی تو لا جواب

ہے۔ یہ مختصر مختصر افسانہ صحیح معنی میں وامن اوتار ہوتا ہے۔ لگتا ہے بہت چھوٹا لیکن تاثیر دیتا ہے بھرے پڑے افسانہ کا۔ حیرت ہوتی ہے کہ اتنے مختصر کنواس پر کتنا مواد سمیٹا گیا ہے۔ اجمال ایسا جس پر تفصیل قربان ہو اور وحدت ایسی جو کثرت کی آئینہ دار ہو۔ ہمارا جدید افسانہ مختصر تو ہونا چاہیے لیکن بونارہ گیا وامن نہ بنا۔ البتہ رتن سنگھ اور حسین الحق نے اس فارم میں اچھے اضافے لکھے ہیں۔

”یہ انسان“ بہت ہی خوبصورت افسانہ ہے، اس کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔ ”اپنی بیوی کی موت کے چوتھے روز جب شمشان سے پھول چننے کے بعد پنڈت پرشرام محلہ کے دھرم شالہ میں بیٹھے تو ان کا دل دنیا اور دنیا کے تمام محش و آرام سے ادا تھا۔“ کس کی بھول تھی کہ ان کے سامنے کوئی دوسری شادی کی بات نہ کرتا۔ بات کرتا تو وہ اپنی پہلی بیوی کے گن گمانے لگتے، لیکن آہستہ آہستہ ویراگ کے بادل چھٹتے ہیں اور ایک نئی بھولان کے دل میں جگہ بنانے لگتی ہے لیکن اتنی جلدی دوسری بھول کی میں دلچسپی خود انھیں اپنی اخلاقی شخصیت کی کمزوری نظر آتی ہے، جو پہلی بیوی کو اتنی سرعت سے بھول رہی ہے۔ ہذا وہ حقیقت کو جھٹلاتے اور خود فریبی سے کام لیتے رہتے ہیں۔ مرحوم بیوی ایک یاد، ایک تصور، ایک خواب ہے۔ بھلا زندہ حقیقت جو دل میں ارمان جگاتی ہے۔ یہی کشمکش جو بولتے ہوئے واقعات کے ذریعہ بیان ہوتی ہے افسانہ کی جان ہے۔ لیکن آدمی گستاخ ضرور ہے کہ زندگی کے حق میں فیصلہ نہیں کرتا۔ ایک فزودہ شوہر کا، جو اپنی مرحوم بیوی کو اتنی جلد بھولنا نہیں چاہتا، یہ کھوکھلا اخلاقی رول کتنا بھونٹتا ہے، خصوصاً اس وقت کتنا غیر ضروری اور غیر اہم لگتا ہے جب کہ خود عمان نو اور گرد و پیش کے لوگوں کو اس ظاہر داری میں کوئی دلچسپی نہیں۔ یہاں خود فریبی حقیقت کا گلا گھونٹتی ہے۔ ظاہر داری اندرونی سچائی کو جھٹلاتی ہے۔ سچائی سرنگوں ہے اور جھوٹ کی فتح ہوتی ہے۔ زندگی سے اس کھلواز پر دل لرز اٹھتا ہے۔ پرشرام کیا کر بیٹھا، لیکن پرشرام کی جگہ کوئی اور شخص ہوتا تو — تو کیا انسان کی پوری زندگی ایسے ہی غلط فیصلوں، کھوئے ہوئے سنہری موقعوں، حقیقت کی بجائے پر چھائیوں کے پیچھے بھاگنے سے، یعنی نہایت عقلمندی اور اخلاقی خود اعتمادی سے احمقانہ فیصلے کرنے سے عبارت ہے۔ افسانہ کی پوری معنویت اس کے عنوان میں سمٹ آئی ہے۔ ”یہ انسان“ کیا کہیں اس کے بارے میں۔

سمبالزم سے اشک کی رغبت کا ذکر مختار صدیقی نے ”چرواہے“ کے دیباچہ میں کیا تھا اور اس زمانہ میں اس لفظ سے اس طریقہ کار سے یہ ہماری پہلی واقفیت تھی۔ ”چٹان“، ”کھلونے“ اور ”نیمبل لینڈ“ اس نوع کے نمائندہ افسانے ہیں۔ ”کھلونے“ تمثیل کی سطح سے بلند نہیں ہو پاتا جو اس کی کمزوری ہے، یہ مٹی کے کھلونے بنانے والے ایک بوڑھے اور اس کے تین بیٹوں کی کہانی ہے جو آپسی رقابت میں ایک دوسرے سے لڑتے ہیں اور اپنے سر اور کھلونے چکنا چور کر دیتے ہیں۔ تمثیل واضح ہے۔ خدا بھی بوڑھے کھلونے والے کی طرح لاچار ہو گیا ہے اور اپنے مٹی کے کھلونوں کو ایک دوسرے کی غارتگری سے باز نہیں رکھ سکتا۔ میرا خیال ہے یہ موضوع افسانہ سے زیادہ شاعری کے لیے موزوں ہے جو اجمال اور ابہام اور اشاروں اور کنایوں سے استنبال سکتی ہے۔ افسانہ میں تین بھائیوں کی دشمنی اور لڑائیوں کا بیان اس قدر غیر دلچسپ اور اکتا دینے والا بن گیا ہے کہ محض تمثیل سے اس کی تلافی نہیں ہوتی۔ اسی لیے افسانہ میں فریم ورک ہی نہیں بلکہ مواد کی تخلیقی پیشکش کی بھی اتنی ہی اہمیت ہے۔

علامتی افسانوں میں ”چٹان“ اشک کا سب سے خوبصورت افسانہ ہے۔ پس منظر بھی الموزہ کے پہاڑ ہیں بلند چٹان اور اس میں سے پھوٹی کوئل کی علامت فطری طور پر ایک ایسا استعارہ بن جاتی ہے جو برہمچاری ماسٹر صاحب اور ان کی پرشاب بیوی پر اپنی معنوی کمند بھینکتا ہے۔ ماسٹر صاحب جب خدمت خلق کے اونچے اور شوں کا بیان کرتے ہیں تو یہ استعارہ طنز کا شائبہ پیدا کیے بغیر حسن معنی کی ان گنت پر تیں بے نقاب کرتا ہے۔ جذبات کے مختلف دھارے، کرداروں کے جنسی رویے، کہانی کے موڑ اسی ایک استعارے سے دھنک کے سات رنگوں کی طرح پھوٹتے ہیں، اسلوب پر استعارے کی دھند پھیلتی اور سمٹی رہتی ہے۔ اور آخر میں ایک ٹھوس علامت بن کر اسے ایک معنی خیز انجام پر ختم کرتی ہے۔ ”چٹان“ بلاشبہ اشک کے فن کی معراج ہے۔

”نیمبل لینڈ“ میں بھی علامت ”چٹان“ کی مانند افسانہ کے پہاڑی پس منظر میں پھوٹی ہے، اور اس طرح جس تار و پود سے افسانوی ڈیزائن بنتی ہے اسی کی ہنت کا ایک نقش ہے۔ تقسیم ہند کے فسادات پر یہ اشک کا بہت ہی مشہور افسانہ ہے۔ دینا ناتھ جو بیچ گنی میں دق کا علاج کرانے آیا ہے پنجاب کے ہندو شہر تھیوں کے لیے چندہ جمع کرتا

ہے لیکن جب اس کی ملاقات ایک ایسے مسلمان سے ہوتی ہے جس کے بہت سے افراد خاندان پنجاب کے فسادات میں مارے گئے ہیں اور جو لوٹ کر اپنے بچے کھچے خاندان کے ساتھ بچ گئی دق کا علاج کرانے آیا ہے تو وہ چندے کی رقم اسے دے دیتا ہے۔ وقت کے تناظر میں ہزار ہا سال سے او بڑ کھا بڑ انسانیت بھی بد صورت چٹانوں کا منظر پیش کرتی ہے لیکن ہمیں ادھر ادھر صحیح مرتفع بھی نظر آ جاتی ہے جو مسلمان شرمناکھی اور دینا ناتھ کا بھی دل ہے۔

بزرگ افسانہ نگاروں پر لکھتے ہوئے رواداری اور نارواداری سے بچنے کا طریقہ یہ ہے کہ نقاد کھلے دل سے دیکھنے کہ کون سے افسانوں نے اسے مطالعہ کی مسرت سے مالا مال کیا ہے۔ کیونکہ جمالیاتی مسرت اپنی سرشت میں بے لوث اور پوگھی ہوتی ہے۔ اگر ایسے درجن بھر بھی افسانے کسی فنکار کے یہاں نکل آتے ہیں تو نقاد رواداری پرستوں کی اس شغالی صفت پالا کی سے بچ جاتا ہے جو ناخنوں کو اندر کر لیتی ہے۔ اشک کے فن سے تمام دارو گیر کے باوجود ان کے یہاں ایسے افسانوں کی معتد بہ تعدد بچ جاتی ہے جن کا فن انھیں اردو کے صنف اول کے افسانہ نگاروں میں ایک نمایاں مقام عطا کرتا ہے۔



بلونت سنگھ کی افسانہ نگاری کے چند پہلو

(”پودے“ اور ”پہلا پتھر“ کی روشنی میں)

بلونت سنگھ بھلا دیے گئے۔ نئی نسل شاید اُن کے نام سے بھی واقف نہ ہو۔ کیونکہ مارکیٹ میں ان کی کتابیں دستیاب نہیں۔ نقد اُن پر مضامین نہیں لکھتے کیونکہ انھیں یونوں کو باون گز اثبات کرنے سے فرصت نہیں ملتی۔ مضامین میں ان کا ذکر تک نہیں آتا۔ رسالوں میں گوشے نہیں نکلتے اور اکادمیوں کی طرف سے ان پر سمینار منعقد نہیں ہوتے۔ ان سب کاموں کی ضرورت ہے۔ کیونکہ بلونت سنگھ اس اعزاز کے مستحق ہیں۔ وہ اپنے وقت کے مقبول ترین افسانہ نگاروں میں سے ایک تھے اور بلا شک و شبہ وہ اردو کے صفِ اول کے افسانہ نگار ہیں۔ رسالوں میں اُن کے افسانے کرشن چندر، منموہن، بیدنی اور عصمت کے پہلو پہ پہلو چھپتے اور ان کے ساتھ ہی یکساں دلچسپی سے پڑھے جاتے۔ عام تاثر یہ ہے کہ بلونت سنگھ نے ایک دو افسانوی مجموعے اور تین ناول چھپے چھوڑے ہوئے۔ حیرت ہوتی ہے جب مرزا حامد بیگ کی مرتب کی ہوئی فہرست پر نظر پڑتی ہے۔ ہندی اور اردو میں کل ملا کر ان کے دس ناول اور دس افسانوی مجموعوں کے نام سامنے آتے ہیں۔

اگر بلونت سنگھ بھلا دیے گئے تو اس میں قصور اُن کے فن کا نہیں یعنی وہ اُن کمزور لکھنے والوں میں سے نہیں تھے، جن کے افسانے وقت کا مقابلہ نہیں کر سکے۔ بلونت سنگھ دراصل اس الم ناک صورتِ حال کے صید زبوں ہیں، جس سے ہماری بد نصیب زبان پچھلی نصف صدی سے دوچار ہے۔ دوسری ترقی یافتہ زبانوں کی مانند ہم ہمارے گمراہ مایہ لیکن نایاب ادب پاروں کو نئی نسل کے قارئین تک بہم پہنچانے کا کوئی معقول

اشاعتی پروگرام مرتب نہیں کر سکے ہیں۔ ہماری کتابوں کو دوسرا ایڈیشن دیکھنا مشکل سے نصیب ہوتا ہے۔ ایک ہی مصنف کے بہترین افسانوں کے انتخابات کی اشاعت میں بھی اداروں اور پبلشروں کو دلچسپی نہیں۔ ایک معنی میں ناول اور افسانہ کی قلم سالی کا ہمیں جو سامنا ہے وہ فطری بھی ہے اور مصنوعی بھی۔ فطری اس معنی میں کہ نئی صلاحیتیں سامنے نہیں آ رہی ہیں اور مصنوعی اس معنی میں کہ افسانوں کے ذخیروں پر تالے لگے ہوئے ہیں۔ کم از کم بلونت سنگھ، دیویندر ستیار تھی۔ اختر اور یوئی ابوالفضل صدیقی کی کتابیں نہیں تو جامع انتخابات کے ذریعے نئی نسل کو ان کے کارناموں سے واقف کرتا ہماری ذمہ داری ہے۔ ورنہ ہو گا یہ اور بھی ہو رہا ہے کہ ہم اپنی بہترین نگارشات سے واقف نہیں ہوں اور صرف عصری ادب سے دعوت کا مودہ بن کر رہے رہیں گے۔ کلاسک سے بھرپور محفل عصری ادب سے شغف ذوق ادب کے اندرونی انتشار اور ہٹاؤ میں منتج ہوتا ہے۔

تنقید کو ہم بڑا بھلا تو بہت کہتے ہیں۔ لیکن یہ تنقید ہی ہے جو ادب کے ہر نئی شعور کی تشکیل کرتی ہے۔ اور اق پارینہ کو ایک نئی تازگی عطا کرتی ہے۔ خاکستر میں دبی ہوئی چنگاریوں کو دہکاتی ہے۔ فراموش کاری کے سیاہ بادلوں کو چیر کر تابناک ستاروں کا سراغ لگاتی ہے۔ اور ان بھولے ہوئے لفظوں کو فردوس گوش بناتی ہے جو عصری شہوتوں کے شور شرابے میں کھو گئے ہیں۔ بلونت سنگھ اور ان کے ساتھ نہ جانے کتنے اور افسانہ نگار ایسی تنقیدوں سے محروم رہے۔ کیونکہ تنقید جب نمود و نمائش کا۔ لیسٹی اور نفیس برداری کا کام کرنے لگتی ہے تو انکشاف، بازیافت، تخصّص، تجسس مبہم جوئی اور سیاحت کی اپنی فطری طاقتیں کھودیتی ہے۔

بلونت سنگھ کے بارے میں بات کرتے وقت نادر کو الفاظ چھاننے کی قطعی ضرورت نہیں۔ وہ دل کھول کر ان کی داد دے سکتا ہے۔ بے شک ان کے یہاں کمزور کہانیاں ملتی ہیں اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی بہترین کہانیاں بھی بصیرت کے اس مقام کو نہیں چھو تھیں، جہاں آرتھ معنی حیات کا کشف بنتا ہے۔ اکثر کہانیاں مشاہدات کی سطح سے بلند نہیں ہوتیں اور وہی زمینی بوہاس جو انھیں توانائی اور حرارت بخشتی ہے، اس وقت ان کے تحنیل کو بھی Pedestrian بنادیتی ہے، جب وہ وہاں بھی زمین سے بلند نہیں ہو پاتی،

جہاں ارضیت، رفعت نہ پائے تو بد صورت اور عامیانه بن جاتی ہے۔ ان کمزوریوں کے سبب ان کی بعض بہت ہی اچھے ڈھنگ سے لکھی ہوئی مستعلیق کہانیاں بھی دلچسپ کہانیاں رہتی ہیں، لیکن آرٹ کی بلندی اور خوبصورتی کو نہیں پہنچتیں۔ یعنی ان میں افسانہ، فطرت اور زندگی کے اسرار و رموز کا وہ عرفان پیدا نہیں ہوتا جو انھیں یادگار فن پارے بنائے۔ یہی چیز انھیں بیدار اور ممنوع کا ہم سر بننے نہیں دیتی ورنہ دونوں کے ساتھ مشابہتیں اتنی ہیں کہ ان سے ہم سری کے دعوے آسانی سے پیش کیے جاسکتے ہیں۔

بلونت سنگھ ہمارے سب سے زیادہ Readable افسانہ نگار ہیں۔ یہ ان کا ایک وصف ہے، کوئی فنکارانہ قدر نہیں۔ ان کے افسانوں میں کوئی اشکال، ابہام، الجھاؤ اور پیچیدگی نہیں ہوتی گو تکنیک اور بیانیہ کے وہ ہر نوع کے ہتھکنڈوں سے واقف ہیں اور ان سے اندر میں پیدا کرنے کا کام بھی لیتے ہیں۔ لیکن ہر چیز اس انداز سے ہوتی ہے کہ ہمیں ان کی اندرتوں اور اختراعات کا احساس تک نہیں ہو پاتا۔ اس معاملہ میں بھی وہ ممنوع سے گہری مشابہت رکھتے ہیں۔ بظاہر تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ سیدھی سادی کہانی کہہ رہے ہیں، کسی بھی تمام جھام اور رنگ آمیزی کے بغیر، لیکن غور سے دیکھنے پر پتہ چلتا ہے کہ کہانی کے ہر جزو، ہر واقعہ، کردار کے ہر پہلو کے بنیادی لوازمات اور ضروری تفصیلات کا کیسا خیال رکھا گیا ہے۔ کہیں بھی تو تشنگی، تعجیل، سطحیت اور بے پروائی کا احساس نہیں ہوتا۔

بلونت سنگھ کی کہانی فوراً قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور آغاز سے انجام تک اپنی دلچسپی قائم رکھتی ہے۔ ممنوع کی ہی طرح انھیں تجسس پیدا کرنے کا غیر معمولی ملکہ حاصل ہے۔ ان کے یہاں تجسس شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں بلکہ افسانہ کی ہنت کا جزو ہوتا ہے۔ ان کی اچھی کہانیوں کا راوی عموماً کوئی سیدھا سادا کردار ہوتا ہے جو دوسرے انوکھے کرداروں کے قریب آتا ہے۔ فطری طور پر اس میں یہ جاننے کی خواہش ہوتی ہے کہ یہ انوکھا کردار کون ہے، کیا کر رہا ہے، کیا کرتا رہا ہے اور کیا کرے گا۔ کردار میں راوی کی یہ دلچسپی پڑ سکون پانی کی وہ خاموش لہر ہے جو سطح آب پر سوکھے پتوں کو بہالے جاتی ہے۔ افسانہ کی سطروں پر ہماری پڑ شوق نظریں بھی اسی طرح سبک خرام

رہتی ہیں۔ منٹو کا بھی یہی طریقہ کار ہے۔ ظاہر ہے بیدی اور عصمت کا نہیں۔ منٹو کے یہاں ایسے افسانوں کا انجام قدرتی طور پر غیر متوقع اور تسخیر خیز ہوتا ہے۔ کیونکہ ان کا سروکار فطرت انسانی کی بوائے عجیبوں کو نمایاں کرنا ہوتا ہے۔ نفسیات بلونت سنگھ کی جولا نگاہ نہیں، اسی لیے تھیں ان کے یہاں کردار کا نہیں پلاٹ کا جزو بن جاتا ہے۔ اکثر احساس ہوتا ہے کہ کہانی کا خاتمہ بلونت سنگھ کے لیے پریشان کن مسئلہ رہا ہے۔ اگر افسانہ نگار کو غیر متوقع انجام پر دسترس نہیں تو افسانہ کا انجام ان توقعات کو بھی پورا نہیں کرتا جو وہ دیکھتا ہے۔ وہ افسانوی صورت حال کی نفسیاتی ضرورتوں کو شمار میں نہیں رکھتا، اسی لیے فوری معلوم ہوتا ہے، یعنی کہانی ایک اچانک موڑ لے کر ختم ہو جاتی ہے۔ کبھی کبھی بلونت سنگھ فنی چالاک کی سے کام لیتے ہیں اور سب کچھ قاری کی قیاس آرائیوں پر چھوڑ دیتے ہیں۔

مثلاً ان کا ایک بہت ہی دلچسپ افسانہ ہے ”بازگشت“ اس افسانے کی زبان کا رنگ دروہستہ دیکھنے کے قابل ہے۔ ازاک سنگھ کی کہانیوں کی مانند اینٹ پر اینٹ چنتے جاتے ہیں۔ ٹھوکانا ایسی گھائل کہانیاں لکھنے کے لیے افسانہ نگار سماجی اور تہذیبی جزئیات حذف کرتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کہانی بدیوں کا ڈھانچہ رہ جاتی ہے۔ بلونت سنگھ اس میب سے بچ جاتے ہیں۔ ان کی اچھی کہانیوں کی مانند یہ کہانی بھی بھری ہڈی ہے۔ لیکن اتنی سذاول کہ جسم کے کسی حصے پر غیر ضروری تفصیل کا کبر جہاں نظر نہیں آتا۔

”بازگشت“ منیر احمد کی کہانی ہے جو بلونت سنگھ کے الفاظ میں:

”ایک مٹھنی سا پستہ قد شخص تھا۔ اس کے چہرے کی بناوٹ چھو بارے کی مانند تھی۔ آنکھیں چھوٹی چھوٹی اور چمک سے خالی۔ ہاتھ چوہے کے پنجوں کی طرح۔ بالکل ہلکے پھلکے۔ زندگی میں جو کچھ اسے پیش آچکا تھا، اس سے اب ایک قسم کا تسکین ہو کر چکا تھا۔“

اور منیر احمد کو زندگی میں کافی کچھ پیش آچکا تھا۔ اس نے ڈاکٹری پاس کی تھی، لیکن ڈاکٹری چلی نہیں۔ ایک خوبصورت لڑکی سے شادی ہوئی جو ایک پیاری سی بچی کو جنم دیتے ہی مر گئی۔ منیر احمد پہلی جنگ عظیم میں فوج میں بھرتی ہو گیا۔ مصر کے محاذ پر اس کی ٹانگ گئی۔ باپ مر گیا۔ چچا نے آرامی کی آمدنی غصب کر لی۔ بچی کی پرورش چچا کے یہاں بے پروائی سے ہوئی۔ منیر احمد واپس لوٹا، زمین بیچی، بچی کو ساتھ لیا اور

کا گڑے کی وادی میں از سر نو زندگی شروع کی۔ حالات بہتر ہوئے، مکان بنایا اور اس کی بنی آشاں نے جوانی میں خوب رنگ روپ نکالا۔

یہاں تک افسانہ خوبصورتی سے چل رہا تھا۔ بے حد خوبصورتی سے، لیکن اب افسانہ میں ایک موڑ آتا ہے۔ منیر احمد بنی کو ایک لڑکے کے ساتھ کنج باغ میں دیکھ لیتا ہے۔ وہ آپے سے باہر ہو جاتا ہے۔ لڑکی کو مارتا ہے۔ اتنا مارتا ہے کہ اس کے کپڑے دھججیاں ہو جاتے ہیں اور وہ بے ہوش ہو جاتی ہے۔ باپ پھر کپڑے لے کر اسے پہنانے جاتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے ”سفید چاندنی میں بستر پر نور کے سانچے میں ڈھلا ہوا بے رنگ اور بے عیب جسم ایسے پڑا تھا جیسے سیپ میں موتی۔“

افسانہ اس خوبصورت جملے پر ختم ہوتا ہے اور جملہ انجام کو غیر متوقع اور ہیبتناک ہوتا ہے۔ سیدھی سادی کہانی اب پسلی بن جاتی ہے جس کو بوجھنے کا تمام بار قاری پر آن پڑتا ہے۔ قاری چاہتا ہے کہ افسانہ اسی طرح چلتا رہے جیسا کہ چل رہا تھا۔ یعنی یہ کہ منیر احمد لڑکی کی شادی اس لڑکے سے کر دیتا جیسا کہ اس کے پرہیزی دوست نے اسے مشورہ دیا تھا۔ اپنی بگڑی ہوئی زندگی کو اس نے جس طرح سنوارا تھا، اس طرح وہ اس کے فطری انجام تک پہنچتی۔ منیر احمد کا غصہ، اس کی مار پیٹ افسانہ سے زیادہ افسانہ نگار کی ضرورت معلوم ہوتی ہے۔ جس کی وساطت سے وہ منیر احمد کے سامنے جٹی کا برہنہ جسم لانا چاہتا ہے۔ اس غیر متوقع انجام کے بعد افسانے کے امکانات کیارتے ہیں۔ کیا جٹی کے برہنہ جسم کو دیکھ کر منیر احمد کے اندر کا سویا ہوا مرد جاگ اٹھتا ہے؟ — افسانہ کی ایک تعبیر یہ ہو سکتی ہے کہ زندگی میں کچھ بھی یقینی نہیں، اور ہر چیز ناقابل پیش بینی ہے۔ شروع میں جاگتا ہے جہاں اس کا سب سے کم امکان ہوتا ہے۔ منیر احمد نے اپنے لیے جو جنت بنائی تھی وہ بھی سانپ کی پھنکار سے بچ نہیں سکی۔

مشابہت کے باوجود اس افسانے میں اور منٹو کے افسانوں میں فرق یہ ہے کہ منٹو ایسی صورت حال کے نفسیاتی مضمرات سے افسانے میں اغماض نہیں برتتا۔ مثلاً اگر باپ نے بچوں کی پرورش کے لیے دوسری شادی سے احتراز کیا ہوتا ہے تو وہ ایسی ایثار نفسی کو جنسی جہالت کی طاقت سے ٹکراتا ہے اور بتاتا ہے کہ جہالت فطری راستے کو بند پا کر کیسے پرور زن کا شکار ہوتی ہے۔ ”تقی کاتب“ اور ”کتاب کا خلاصہ“ مثال کے طور پر پیش

کے جاسکتے ہیں۔ اسی لیے منٹو کا انجام غیر متوقع اور استعجاب انگیز ہوتا ہے۔ لیکن ”بھید بھرا“ نہیں ہوتا۔ بلونت سنگھ کے اس خوبصورت افسانے کا انجام ناگہانی ہی نہیں، بلکہ بے ربط بھی ہے، اور ایسا لگتا ہے کہ وہ قاری کی ادھیر بن کر دیکھ کر زیر لب مسکراتے ہیں۔ اس مسکراہٹ میں وہ شرارت چھپی ہوئی ہے جو فن کو فتنہ بناتی ہے۔

اگر اس فتنہ سامانی کے مقابلہ میں آپ سادگی کا جادو دیکھنا چاہتے ہیں تو ”نہال چند“، ”گرنختی“، ”ایک“، ”خوددار“ اور ”وہیلے ۳۸“ کا مطالعہ کیجیے۔

”خوددار“ اور ”نہال چند“ کرداروں کے افسانے ہیں۔ خوددار ایک ایسے کارندے کی کہانی ہے جو عسرت میں زندگی بسر کرنے کے باوجود کسی کے سامنے ہاتھ پھیلا کر گوارا نہیں کرتا۔ افسانہ کاراوی واحد مثلم ایک نوجوان افسر ہے اور بوڑھا رگھو ناتھ اس کا کارندہ۔ بہار کے ایک علاقہ میں بھونچال سے مسمار شدہ گانو کی بھائی کے لیے افسر تندی اور ایمانداری سے کام کرتا ہے اور بوڑھا رگھو ناتھ اس کام میں اس کا پرخلوص معاون ہے۔ افسر سے جو لوگ ملنے آتے ہیں وہ سب کے سب بے ایمان ہیں۔ اور ٹھیکوں سے پیسہ کمانا چاہتے ہیں۔ ان کی ضد رگھو ناتھ ہے جو ایک دن لڑتے ہوئے اپنے افسر سے گزارش کرتا ہے کہ اسے وہ ایک روپیہ چاہیے جو کسی وقت افسر نے اس سے اٹھا لیا تھا۔ گھر میں کل سے روٹی نہیں پکی اور اس لیے روپیہ کی ضرورت آن پڑی ہے۔ ورنہ ایک روپیہ کی بساط کیا ہے وہ کبھی نہ اس سے مانگتا۔ افسانے میں دلچسپی کا سرچشمہ وہ تناؤ ہے جو افسر اور کارندے کے بیچ اس سبب سے گھٹتا بڑھتا رہتا ہے کہ رگھو ناتھ اس سے کچھ مانگتا نہیں اور افسر اس کے لیے کچھ کرنا چاہتا ہے اور نہیں جانتا کہ کیا کرے۔ ایسی ہی سیدھی سادی جذباتی صورت حال کو ایک دھڑکتے ہوئے ذراے میں بدلنے میں آرٹ کا حسن سادہ اپنا جادو دکھاتا ہے۔ یہ پریم چند اور بیدی کی روایت کا افسانہ ہے۔ یہ روایت اس لیے ختم ہو گئی کہ رگھو ناتھ جیسے لوگ اب دنیا میں نہیں رہے اور اگر ہیں تو اپنی قدر نہیں رکھتے۔

”نہال چند“، ”خوددار“ کے برعکس ایسے لوگوں کا افسانہ ہے جن کی شناخت کوئی اخلاقی قدر نہیں بلکہ وہ انسانی خامیاں ہیں جو اگر ان میں کچھ خوبیاں ہیں بھی تو — انہی خوبیوں کا عکس معکوس ہیں — نہال چند دہلی کا لالہ ہے، جس کی فوٹو گرافی کی دکان

ہے۔ افسانہ کا واحد مستطعم راوی ایک آوارہ منش رنگین مزاج طبیعت کا مالک نوجوان ہے۔ جو ادھر ادھر پاپڑ بیلنے کے بعد لالہ نہال چند کی دکان پر نوکر ہو جاتا ہے۔ افسانہ کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ ان دونوں کرداروں میں عمر کا، مزاج کا، رتبہ کا فرق ہے، لیکن جہاں تک طبیعت کے لالہ لائی پن کا تعلق ہے، دونوں ایک ہی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ نہال چند ایک مہربان مالک ہے، لیکن طبیعت میں بنیادیں بھی ہے۔ پیسے ہوں تو خرچ کرتا ہے۔ ہوں تو پائی پائی کا حساب رکھتا ہے۔ وہ ایک شفیق باپ ہے جس کی بے جا محبت نے اپنے اگھوتے لڑکے کو، جو خود ایک بچے کا باپ ہے، ہکا بکا کر رکھا ہے۔ یہ لڑکا ابھی تک اس کی نظر میں بچہ ہی ہے اور اسے مٹا کہہ کر پکارتا ہے۔ لیکن لالہ نہال چند بھی اوجیز عمر کے باوجود ایک بچہ ہی ہے جو طبیعت کے بنیادیں کے باوجود زندگی کو ایک کھیل ایک دلچسپ مشغہ سمجھتا ہے۔ ظاہر ہے دکان چلتی بھی ہے اور نہیں بھی چلتی۔ چلتی ہے تو نہال چند حاتم بنتا ہے۔ نہیں چلتی تو بنیا۔ رنگین مزاج ملازم ایمان داری سے کام کرتا ہے لیکن ضرورت پڑنے پر خرد برد بھی کر لیتا ہے۔

”نہال چند“ معمولی آدمیوں کی معمولی کمزوریوں اور خوبیوں کے تانے بانے سے بنا ہوا ایک بے حد دلچسپ افسانہ ہے جس کے واقعات میں موسم سرما کے پھولوں کی شگفتگی ہے۔ یہ انسانی رشتوں کی کہانی ہے۔ جو اچھے بغیر ایک اچھا بڑا بناتے ہیں۔ یہ رشتے باپ اور بیٹے کے ہوں، مالک اور ملازم کے ہوں۔ لاگ اور لگاؤ، جنگ اور صلح، کریم انفسی اور بنیادیں کی ایسی سطح پر حرکت کرتے ہیں، جن میں کوئی غیر معمولی بات، کوئی ڈرامائیت، کوئی تصادم، کوئی ٹکراؤ نہیں۔ معمولی کرداروں اور معمولی واقعات سے ایک نیا ٹکڑا، تجسس آمیز خوش آہنگ افسانہ تخلیق کرنا اس فنکارانہ تخیل کے اعجاز کی علامت ہے جس کا لمس معمولی کو غیر معمولی بناتا ہے۔

سادگی کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ آدمی سیدھی سادی سامنے کی باتیں لکھتا ہے بلکہ مطلب یہ ہے کہ وہ فنکارانہ چالاکوں اور افسانوی کرتبوں سے احتراز کر کے واقعات اور نفسیاتی حقیقت نگاری کا پورا ڈسپلن قبول کرتا ہے اور ایسی صورت حال اور واقعہ نگاری سے احتراز کرتا ہے جو حقیقت حال سے زیادہ افسانہ نگار کی افسانوی ضرورت کی چغلی کھاتی ہو۔ ایسی احتیاط نہ برتنے سے افسانہ خراب تو نہیں ہوتا، لیکن سقم ضرور پیدا ہوتا

ہے جو فنکارانہ تکمیل کو گزند پہنچاتا ہے۔

مثلاً ”بہارِ بلونت“ سنگھ کی اچھی کہانی ہے جس میں ایک بینک کلرک کی بے کیف زندگی کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ افسانہ کے شروع میں برسات کا بیان بلونت سنگھ میں منظم نگہاری کا جو غیر معمولی ملک تھا اس کا اچھا ثبوت پیش کرتا ہے اور اس وقت علامتی معنویت اختیار کرتا ہے جب وہ بینک کلرک عارف کی سیلن زدہ گیلی گیلی، ابر آلود نمیالی زندگی کا اشارہ دیتا ہے۔ اس زندگی میں بادل چھٹتے نہیں، سورج نکلتا نہیں۔ اور نشاط حیات کی اُجلی اُجلی دھوپ کا دور تک پتہ نہیں۔ اُجلے پن کا یہ تضاد ان دونوں جوانوں کی گفتگو سے ابھرا گیا ہے جو بینک میں اپنے کام کی غرض سے آئے ہیں۔ عارف ان کی باتوں کو کان لگا کر سنتا ہے۔ ایک نوجوان مسوری میں اپنے معاشقے کا ہوش رہا قصہ سناتا ہے۔ اس الف ایوی ایڈونچر کو پیش کرنے میں بلونت سنگھ کے موئے قلم نے ایسے گل کھلائے ہیں جو افسانے کی کڑی حقیقت نگاری کی روح کے خلاف ہیں۔ یہی سقم قاری کو قدرے کھتا ہے۔ لیکن افسانہ اتنا خوبصورت ہے کہ اُسے جھیل جاتا ہے۔ عارف بینک سے چھوٹتا ہے تو دو تین آزاد منش دوست مل جاتے ہیں۔ پیسے کم ہیں، لیکن جوڑ توڑ کر کے دو شراب کا شغل کرتے ہیں اور پھر ایک فلم دیکھنے چلے جاتے ہیں جس میں پردہ کیسٹیں پڑھیں اور ہیم وٹن کی چہلیں دیکھ کر عارف عامیانہ طریقہ پر آوازیں کسنے لگتا ہے۔ نچلے متوسط طبقے کی بے رونق بیمار زندگی کا افسانے میں پر تاثیر نقشہ پیش کیا گیا ہے۔

اسی نوع کا افسانہ ”دیمک“ ہے جو ہر لحاظ سے مکمل ہے۔ اس میں نچلے متوسط کی گرہستن کی زندگی کے ایک آہنگ تو اتر کا جزر حقیقت پسندانہ بیان ہے۔ ہندوستانی مشترکہ خاندان کے بے جس لوگوں، چڑچڑے بچوں اور کبھی نہ ختم ہونے والے گھریلو کاموں میں گھری ہوئی اس عورت کی بے رنگ کھوکھلی زندگی کو دیکھ کر عجیب ویرانی اور زبوں حالی کا احساس ہوتا ہے۔ بلونت سنگھ عام زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات کو ایسے معنی خیز طریقہ پر بیان کرتے ہیں کہ جب ہم افسانہ ختم کرتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ دیمک جو اندر ہی اندر اس عورت کی زندگی کو کھا رہی ہے اور کچھ نہیں بلکہ روزمرہ کی زندگی کا وہ معمول ہے جس سے گرہستن کو نجات نہیں۔ طریقہ حیات میں معمول سے گاہ بگاہ کمی نہ ہو تو معمول گھن کی طرح زندگی کو کھا جاتا ہے۔ عام ہندوستانی زندگی کی

بے حسی اور خود غرضی گر ہمتن کے جھمیلوں کو جھمیلا نہیں بلکہ اس کی ذمہ داریاں سمجھتی ہے۔ اس کا نہایت ہی بلند اشارہ اس افسانے میں پنہاں ہے۔

”خلا“ ایک بچے کی زبانی ایک کتے کی کہانی ہے جو صرف اتنی ہے کہ اُسے صرف ایک پلے کے طور پر لایا جاتا ہے، پال پوس کر بڑا کیا جاتا ہے۔ وہ بیمار پڑ جاتا ہے اور مر جاتا ہے۔ بچے کا سخت گیرہاں نرم دل ماں اور پڑوس کی ایک نوجوان بیابتا عورت، جسے بچہ خال کہتا ہے، پلے کی زندگی میں اس طرح شامل ہو جاتے ہیں کہ دن رات سبھی کو اس کا خیال رہتا ہے۔ افسانہ نگار نے کتے کے مرنے کا کوئی گہرا تاثر پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی۔ کتے کی لاش سفید کپڑے میں ڈھکی ہوئی دیوار کے پاس پڑی تھی۔ آباد سڑکے کمرے میں بیٹھے قینچی سے انگلیوں کے ناخن کاٹ رہے تھے۔ انہی چار پانی سے پالو لگانے عجیب بے ہنگام طریقے سے بیٹھی تھیں۔ بچے یوں ہی رستی کے ایک کمرے میں گرہیں دیے جا رہا تھا۔ خال دروازے میں خاموش کھڑی تھیں اور وہ اپنی سفید موم ہتی کی سی انگلی سے ناک کی چمکتی ہوئی کیل کو بار بار بے خبری کے عالم میں مچھو رہی تھیں۔ افسانہ ایک جملہ پر ختم ہوتا ہے۔

”ہم میں سے ہر ایک اپنے بشرے سے یہی ظاہر کرنے کی کوشش کر رہا تھا کہ کوئی اہم واقعہ پیش نہیں آیا۔“

دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانے کے قاری کے لیے بھی افسانے میں کوئی اہم واقعہ پیش نہیں آیا۔ نہ افسانے کا کوئی نقطہ عروج ہے نہ انجام چو نکانے والا۔ وہ بھی انگلیاں چٹاتے ہوئے سوچتا ہے کہ افسانے میں کیا ہوا، کچھ بھی تو نہیں ہوا۔ لیکن اہم واقعہ پیش آیا ہے۔ اس کا غیر شعوری احساس ہمیں بھی ہے، اور افراد افسانہ کو بھی۔ لیکن جتنا نہیں سکتے۔ کیونکہ اس احساس کو بیان نہیں کر سکتے جو کتے کی موت سے پیدا ہوا ہے۔ یہ ایک خلا کا احساس ہے جسے کوئی ناخن کتر کر، کوئی رستی میں گرہیں لگا کر اور کوئی ناک کی کیل کو چھو کر پر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ افسانے کا قاری چونکہ افسانے کے باہر ہے، اس لیے انگلیاں چٹاتا ہے اور کہتا ہے۔ افسانے میں ہے ہی کیا۔ خلا کا احساس اُسے بھی ہے جسے وہ سمجھ نہیں پاتا۔

بلونت سنگھ کے افسانوں میں سکھوں کی مذہبی زندگی کی جیسی ترجمانی ملتی ہے وہ تو بیدی کے یہاں بھی نظر نہیں آتی۔ بیدی کے یہاں ہندو اسطیہ کا التزام زیادہ ہے اور پھر ان کا افسانہ محض تہذیبی فضا بندی سے بہت آگے جاتا ہے — ایک ایسے نقطہ پر جہاں زندگی کے گہرے رموز بے نقاب ہوتے ہیں۔ جیسا کہ اشارہ کیا جا چکا ہے۔ بلونت سنگھ کا افسانہ اس نقطہ کو شاید ہی چھوتا ہے۔ یہ ان کی حد ہے، لیکن ان حدود میں وہ بے مثال ہیں۔ مثلاً ان کا افسانہ ”گرختھی“ بھیسے کسی غیر معمولی نفسیاتی یا اخلاقی کثرت کو سامنے نہ لاتا ہو، لیکن اس میں سکھوں کی دیہاتی زندگی، مذہبی زندگی کی ایک ایسی جزیرہ دکھائی دیتی ہے کہ اس کا مطالعہ کسی تہذیبی اکائی کی شناخت کی جمالیاتی قدر پیدا کر لیتا ہے۔

”گرختھی“ ایک بے وقوفی کی حد تک سیدھا سادا آدمی ہے۔ وہ گوردوارے میں گرختھی تھا۔ جس کا کام پانچ کرنا، گرختھ صاحب کی دیکھ بھال کرنا، پرشاد باغنا وغیرہ تھا۔ گرختھی کی مرقع سازی میں بلونت سنگھ نے ان جزئیات سے کام لیا ہے جن میں تعیم کی بجائے ایسی تخصیص ملتی ہے جو ایک پنہ کے بیروکاروں کو ان کا انوکھا پن عطا کرتی ہے۔ مثلاً وہ کہتے ہیں

”منہ اُنھارے رکھنے کی بھی اُسے عادت سی پڑ گئی تھی اس کی داڑھی بہت گھنی تھی۔ ٹھوڑی کے نیچے گردن کے قریب بال پسینہ سے تر رہتے۔ گردن کا وہ حصہ اس کو ہمیشہ بے چین رکھتا۔ غیر شعوری طور پر منہ اوپر رکھنے سے ہوا کا کوئی نہ کوئی بھولا بھڑکا جھونکا آتا اور اس کو ٹھنڈک کا احساس ہوتا۔“

گرختھی پر الزام یہ تھا کہ اس نے لاجو کا ہاتھ پکڑا۔ لاجو کو کالو کے تین سگے بھائی گہن سے بھاگ کر لائے تھے۔ وہ برائے نام پردہ داری کے ساتھ تینوں کی بیوی تھی۔ وہ تینوں بے کار تھے جو دواں لگتا کر گزرتے۔

پنجاب کے دیہاتوں میں جسمانی طاقت کی جو اہمیت ہے، کچھ مذہب میں عسکریت کا جو عنصر ہے، لازمی طور پر مذہبی اداروں، پتھوں، گوردواروں پر اس طاقت کا اثر پڑتا ہے۔ اوپر آسمانی خداؤں کی مہبت، نیچے خدائی فوجداروں کی طاقت، اور دونوں پالوں کے بیچ چھٹا تھا ایک عام آدمی۔ مذہب جس کا نشہ بھی ہے، ضرورت بھی ہے۔ سہارا بھی

ہے، اور دلاس بھی۔ مشرق کی زندگی کا یہ ایک ایسا دل بلا دینے والا نقشہ ہے جس پر
تاریکی کے سائے دن بہ دن گہرے ہوتے گئے ہیں۔ بے گناہ گرنختھی پر خرافہ الزام لگائی
ہے اور خدا اور اس کی خدائی تماشا دیکھتی ہے۔ گرنختھی کو گوردوارہ چھوڑ کر جانا پڑ گیا اور وہ
جہاں نہیں پہنچتا تھا کیونکہ یہی اس کی پناہ گاہ ہے۔ لیکن کمزور کا ان طاقتوروں کے سامنے
کیا چلتا ہے جو گوردوارے کے حکمران ہیں۔ اپارنشا کے ایسے ہی عالم میں آدمی آسمان
کی طرف آنکھیں اٹھا کر دیکھتا ہے۔ کسی بھی مدد کا طلب گار بنتا ہے۔

”گرنختھی کھوئی نظروں سے آفت کی طرف یوں دیکھ رہا تھا جیسے وہ کسی کا منتظر

ہو۔ جیسے آسمان سے کوئی نورانی صورت نمودار ہو گی۔“

اور صورت نمودار ہوتی ہے بنتا سنگھ کی۔ جو کسی عورت کو اغوا کرنے کے جرم میں
ڈیڑھ برس کی قید بامشقت جگت گر کل ہی اپنے گانڈواپس آیا تھا وہ گرنختھی کی پتا سن کر
اعلان کرتا ہے۔ ”میں دیکھ لوں گا۔ کون سامانی کا لال تم کو یہاں سے نکالنے کے لیے آتا
ہے۔“ اور دوسرے روز یہ خبر آگ کی طرح گانڈو میں پھیل جاتی ہے اور اب سب لوگ
لاجو کو گالیاں دینے لگتے ہیں۔ ”حرام زادی، مفت میں بے چارے گرنختھی پر الزام دھر
دیا۔“

میرے کو بیراہی کا تہا ہے۔ طاقت کا مقابلہ طاقت ہی سے ممکن ہے اگر دسمانی
نہیں تو روحانی ہی سہی اور گرنختھی کے پاس دونوں نہیں۔ اس دنیا میں سادگی، نیکی،
بھولپن اور اس کے چوکھے پن سے کچھ بھی حاصل نہیں ہوتا۔ طاقت، طاقت کا ڈھونگ
اور طاقت کا دکھاواندہی اداروں کے رگ و ریشے میں سرایت کر گئے ہیں۔ گرنختھی کے
لیے سردار بنتا سنگھ کی اس کٹھن گھڑی میں آمد بھی داگوروجی کا معجزہ ہی ہے۔ شرم کو کچنے
کے لیے نہیں مدد اسی طرح آتی ہے اور اوتار بھیانک روپ میں بھی ظاہر ہوتے ہیں۔
آپ دیکھیے کہ مذہب کے چکر سے کوئی شخص آزاد نہیں ہو سکتا۔ جگن ناتھ کے ہزار
باتھ ہیں اور ہر خدائی فوجدار اس کا ایک باتھ ہے۔ عمرانی نقطہ نظر سے دیکھیں تو کمیونٹی
کی ایک ساخت ہوتی ہے جو اس کے عقائد، اعمال، رسم و رواج اور صاحب اقتدار لوگوں
کی قائم کردہ اقدار سے ترتیب پاتی ہے۔ ہر چیز کا دوسرے کے ساتھ رشتہ ہوتا ہے۔
سکھ ڈکھ، جزاسزا، غلامی مکتی کا پورا انحصار ان رشتوں کے تار عنکبوت پر ہوتا ہے، جس

میں عام آدمی ایک مکھی کی طرح سماجی اور مذہبی کمزوروں کا نوالہ بننے کے لیے پہنچا ہوتا ہے۔ ذرا ہمارے مذہبی، سماجی اور ادبی پمفلٹیوں کو دیکھیے۔ ان میں آزادی کے لفظ کا چہرہ کتنا سہا ہوا اور خوبصورت ہے۔ ہم آزادی سے ڈرتے ہیں۔

”گزشتہ“ کیا واقعی سید حسد و افسانہ ہے؟ اس میں پنہاں طنز گورہا کیجیے اور پھر دیکھیے وہ آپ کے تختہ خاتم کے حصاروں میں کیسے سرگم لگا رہا ہے؟

مذہبی ریٹکارٹی پر ”ویسٹ ۸۳“ جہر چر رہا ہے اور بہت ہی خوبصورت افسانہ ہے۔ ”ویسٹ ۸۳“ اور اصل ایک ہسپتال کا نام ہے۔ افسانے کا پس منظر تیسرا ملک کے وقت کے فسادات ہیں اور متاثرہ کشمیر کا وہ حصہ ہے جو فسادات میں تباہی طرح ہوا ہو چکا ہے اور اب اس کے لوگ پھولے مکالوں اور غیر آباد گلیوں میں پنجاب سے آئے ہوئے ہندو اور سنگھ شرمادھنسی بستے ہیں۔ ان میں سے ایک بسا کھا سنگھ ہے جو مغربی پنجاب کا ایک معمولی زمیندار تھا۔ اس کے دو بزرگے اور تین لڑکیاں ہیں جن کی شادی کی آست بڑی قریب ہے۔ یہاں بسا کھا سنگھ کی ملاقات سردار بدھ سنگھ سے ہوتی ہے۔ بدھ سنگھ صورت سے ہی بڑا گورہا تھا، دھانی دیتا ہے۔ اس کی دو پر نور بیوی داڑھی پر ہمیشہ اس میں ڈوبی ہوئی اس کی میٹھی باتیں۔ بدھ سنگھ صبح شام پانچہ کیا کرتا۔ اور بظاہر بہت نیک، پاکیزہ اور عبادت گزار زندگی گزارتا۔ وہ دنیا داری سے بے نیاز معلوم ہوتا تھا۔ لیکن حقیقت یہ تھی کہ اس نے اس ہستی میں مہاجرین کے ہاتھ مکان بیچ بیچ کر بے شمار دولت کمائی تھی۔ وہ جب بھی بسا کھا سنگھ کی چٹا سنتا کہتا۔ ”بسا کھا سنگھ پانچہ کیا کرو۔“ اور پچارو بسا کھا سنگھ دن رات پانچہ کیا کرتا۔ کچھ بھی حاصل نہ ہوتا تو بسا کھا سنگھ کہتا۔ ”تین چار سو روپے کا انتظام ہو جائے تو بڑی لڑکی کے ہاتھ پیسے کر دوں۔“ بدھ سنگھ جواب دیتا۔ ”بسا کھا سنگھ جی نام چپا کرو۔ نام میں بڑی غلطی ہے۔“ ”بسا کھا سنگھ دن رات نام چپا کرتا۔ پھر وہ کہتا۔ ”مہاراجن! میرے پاس پانچ سو روپیہ بھی آجائیں۔ تو کوئی چھوٹی موٹی دکان کر لوں۔“ جواب ملتا۔ ”گورہا دوسرے جایا کرو۔ سارے پر یوار کو لے جایا کرو۔ گورہا کے گھر میں کسی شے کی کمی نہیں ہے خالصہ جی! لیکن شردھکا شرط ہے۔ شردھا ضرور پھل لاتی ہے۔ خواہ یہ پھل دو چار دس بیس پچاس برس کے بعد ہی کیوں نہ ہو۔“

بلونت سنگھ نے بہت ہی دلچسپ لیکن تلخ تضاد پیش کیا ہے۔ بدھ سنگھ کا لے

مرد تو توں سے دھنن کھاتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہ اس کی پوجا پانٹھ کا پھل ہے۔ دھنن میں سے وہ بسا کھا سنگھ کو کوڑی نہیں دیتا، لیکن جاپ، پانٹھ اور دعاؤں پر اسے لگا دیتا ہے جس سے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ قدرت اندھے کی طرح دیوڑیاں بانٹتی ہے اور سست ہمارے جاپ کرنے والے اپنے معبود سے جا ملتے ہیں اور بیٹیاں کنواری کی کنواری گھر میں دھڑکی رہ جاتی ہیں۔ آرٹ کی یہی خوبی ہے کہ وہ ایک تضاد سے، ایک اشارے اور کٹاپ سے حقیقت حال کو سامنے لے آتا ہے اور ان اداروں کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کر دیتا ہے، جن کے خلاف دفتر سیاہ کیے جا میں پھر بھی ہزار چور دروازوں سے نکل کر اپنا تھر م منواتے ہیں۔

سردار بدھ سنگھ نے ایک ہسپتال خریدی ہے "ہسپتال ۳۸" دولت بسا کھا سنگھ کہلاتے ہیں۔ خوب تعریف کرتے ہیں ہسپتال کی۔ چودہ سو میں تو سستا ہی مل گیا۔ اٹھ کھڑ تو اس کی ایک میگزین ہے۔ دیکھنے کے لیے بسا کھا سنگھ ہاتھ میں ہسپتال لیتا ہے اور سینے سے افسانہ بدل جاتا ہے۔ بسا کھا سنگھ کہتا ہے۔ "نہ جانے آپ کون سے گین دھیان کی باتیں کیا کرتے ہیں۔ مذہب صرف دو ہیں۔ ایک دوسرے کا خون چوسنے اور لوٹنے والوں کا اور دوسرا اپنا خون دینے اور لٹنے والوں کا۔" سردار جی بڑا کر چارپائی سے اٹھے تو لیمپ نیچے گرا، تیل بہ نکلا اور غالیچے کو آگ لگ گئی۔ سردار صاحب کے لیے باہر جانے کا راستہ بالکل بند تھا۔ راستہ میں لمبا ترنگا بسا کھا سنگھ کھڑا تھا۔ اس کے پوڑے شانے، مضبوط ٹانگیں، مچھلیوں والے بھرپور بازو، تنی ہوئی گردن، چوڑے چکلے ہاتھ۔ یوں معلوم ہوتا تھا کہ اس کے بدن میں نسوں کی بجائے فولاد کی تاریں کھینچ دی گئیں ہیں۔ مضبوط، مغرور، اٹل۔

یہ افسانے کا آخری امیج ہے۔ بارعب، پرہیز اور حسین۔ بسا کھا سنگھ کے اس امیج سے کتنا مختلف جو ایک ہاتھ پھیلائے، گڑ گڑاتے پانٹھ کرتے، نام جپتے مذہب کے پڑ فریب وعدوں اور دعاؤں پر جیتے ایک دیو، مسکین اور مرکھنے آدمی کا امیج تھا۔ بسا کھا سنگھ کے ہاتھ میں ہسپتال ایک نئے تشدد کا علامہ ہے جو تاریخ میں ہمیشہ جھوٹ کی کوکھ سے پیدا ہوتا رہا ہے۔

بلونت سنگھ کے افسانوں کا ذکر کرتے وقت نقاد کو اس پیش پا افتادہ بات کے
 دہرانے سے منفر نہیں کہ ان کے افسانوں میں پنجاب جاگتا ہے۔ پنجاب کا وہ گھر در،
 سنگین اور بانور اروپ جس نے تار جیسے لمبے اور چٹانوں جیسے مضبوط، لڑاکو اور گرائنڈیل
 لوگ پیدا کیے۔ سائنڈی سوار قد آور ڈاکو، میلوں تک چیتے کی رفتار سے دوڑنے والے پورا
 گینڈوں کی طاقت رکھنے والے شوریدہ سر نو جوان جو بات بے بات پر مارنے مرنے کو
 تیار ہو جاتے۔ ان سب کی زندگی کو بلونت سنگھ نے پنجاب کے رومان میں بدل دیا
 ہے۔ ”جگا“، ”پنجاب کا الہیلا“ اور ”تین چور“ اس سلسلے کی ان کی مشہور اور مقبول کہانیاں
 ہیں۔ ایک شوریدہ سرندی کو اس کے فطری پس منظر میں دیکھنے کا مطلب ہے اس کی
 طاقت، حسن اور حیثیت کا تجربہ کرنا۔ ان افسانوں میں بلونت سنگھ کا طریقہ رومان کو
 انسان کی حقیقت پسند فریم ورک میں بریکسٹ کرنے کا رہا ہے۔ اسی حقیقت پسندی نے
 انھیں مزاح کی وہ پاشنی بخشی ہے جو ان افسانوں کے تشدد کو قابل برداشت بناتی ہے۔
 بلونت سنگھ کے لیے طاقت اور تشدد کے مظاہر اپنا ایک فطری اور پراسرار حسن رکھتے
 ہیں۔ اور اس حسن کو انھوں نے افسانوں میں اس طرح پیش کیا ہے کہ ہم سمجھ لیکن سمجھی
 ہوئی نظروں سے اس کو مشاہدہ کرتے ہیں۔ ”جگا“ اور ”تین چور“ میں تھیں خیزی کا
 اثر اپنے عروں پر پہنچا ہوا ہے اور واقعہ نگاری اتنی جڑ ہے، مصوّرانہ اور حیرت خیز ہے
 کہ ہم اسے دیکھتے ہوئے دل سے ایک عجیب محویت کے عالم میں ان کا مشاہدہ کرتے ہیں۔
 حیرت کا یہ عنصر محض خارجی نہیں ہے، نفسیاتی بھی ہے۔ مثلاً ”جگا“ میں بد مصورت
 خوفناک جگانا کو جب بھی ہازک اندام خوبصورت و شیرازہ گر نام کے قریب ہوتا ہے تو
 ہوتا کچھ نہیں۔ لیکن اس قربت میں جگانا کی شوریدہ سر محبت اور گر نام کے الہر پن سے جو
 نفسیاتی صورت حال پیدا ہوتی ہے، اس میں تھیں اور خوف کی ایسی ملی جلی کیفیت ہے کہ
 دل کی دھڑکن بڑھ جاتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ان افسانوں میں حیرت کا عنصر محض
 خارجی نہیں ہے بلکہ داخلی اور نفسیاتی بھی ہے۔ ”تین چور“ کے کردار بہت ہی طاقتور
 لیکن اکھڑا، آجدا اور ناکارہ ہیں۔ ”پنجاب کا الہیلا“ مکار اور اسکول کا ایک دھان پان طالب
 علم ہے، جسے ایک دیو قامت لڑاکو اپنی اونٹنی پر بٹھا کر رات کی خاموشیوں میں مختلف
 جگہوں پر گھماتا ہے۔ لڑکے کا تجسس، خوف اور حیرت اس کے بیانیہ کورڈ مزید رفعت کی

بجائے ظرافت، ارضیت اور حقیقت کے قریب کرتا ہے۔ تکنیک، طریقہ کار اور انداز بیان ان افسانوں کی روحانی اور مہماتی فضاؤں کو الٹ لیوی و استانوں کا ایک پاکسا لمس دے کر پنجاب کی کہانیوں کی حقیقت پسندانہ سطح پر لے آئے ہیں۔

ان افسانوں کا استعلاقی آرٹ بلونت سنگھ کی صاف ستھری اور منفرد نگاراندہ و روست اور تعمیر کی صلاحیت کا ثبوت ہے۔ زبان گنگوتری میں واصلی ہوئی، بیانیہ شفاف، نثر رواں، شستہ اور شائستہ، گنگلک کا نام و نشان نہیں۔ منظر نگاری ایسی کہ پورا افسانہ ایک تصویر کی صورت میں پیش ہو جائے۔ ان افسانوں میں فلسفیانہ بصیرتیں اور گہرے نفسیاتی رموز نہیں۔ لیکن کہانی کا ایسا چوکھا پن ہے کہ اگر ہم جانا پھا ہیں کہ کہانی اپنی اصل میں اپنی بدلتی ترین شکل میں حسن کا کون سا جلوہ دکھاتی ہے تو یہ افسانے ذہن آفت پر جھلما لے گئے ہیں۔

رام لعل کی افسانہ نگاری

رام لعل کہتے ہیں، ”آج میں اپنے وار دو افسانے کی دو نسلوں کے درمیان چھٹا ہوا پڑتا ہوں۔“ میرا خیال ہے، رام لعل چھٹے ہونے کے کم ہیں اور سٹنڈ آؤج زیادہ ہیں۔ سٹنڈ آؤج کا تصور چھٹی کے روپاٹ کے نیچے پیسے یا سپردی کی مانند سوز و غم میں چھٹے ہونے سے مختلف ہے۔ لہذا کے قصبے کی مانند وہ دونوں نسلوں کے نیچے لیٹے ایک عجیب خود اطمینانی، خود اعتمادی اور سختی سے اپنا کام کیے جاتے ہیں، اور یہ کام ہے کہانیاں کہنا۔ وہ بنیادی طور پر کہانی کار (Teller of tales) ہیں۔ انھیں کہانیاں لکھنا آتا ہے۔ وہ ہر موضوع، واقعہ اور تجسیم کو کہانی میں ڈھال سکتے ہیں۔ یہی ان کی طاقت اور یہی ان کی کمزوری ہے۔ سو پانچواں، چھٹونف، پریم چند، منٹو اور بیدی کی مانند وہ بے شمار کہانیاں سوچ سکتے ہیں۔ ان کی کہانیوں میں نکل و قوع میلید کردار اور پلاٹ کا زبردست تنوع ہے۔ ان کی ہر کہانی دوسری سے مختلف ہے اور اسی لیے وہ نئے نئے والوں کی ایک آننگی اور ایک رنگی کا شکار نہیں۔ بہت سے نئے نئے والوں کی تحریروں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ان کا ذہن ایسے واقعہ، ماجرے یا صورت حال کی ایجاد کے معاملہ میں غیر تخیلی ہے جو ان کے نقطہ نظر، تجسیم یا روٹن کی تجسیم کر سکے۔ نیا افسانہ، پلاٹ، کہانی، کردار، انسانی فطرت، حقیقت نگاری، گویا کہ وہ تمام لوازمات جن کے بغیر فکشن کا تصور ممکن نہیں، سرتاسر بجز اور نظر آتا ہے۔ سزا مست اس سے بحث نہیں کہ یہ رویہ صحیح ہے یا غلط، لیکن یہ حقیقت ہے کہ افسانہ کے جملہ لوازمات اور تشکیلی عناصر کو مسترد کر کے ایسا افسانہ لکھتے جو افسانہ نظر آئے اگر ممکن ہے بھی تو صرف ایک غیر معمولی خلاق ذہن سے ممکن ہے جو ابھی تک تو کہیں پیدا ہوتا نظر نہیں آتا۔ یوں سمجھئے کہ شکسپیر کے ڈرامے کے جملہ لوازمات کو مسترد کر کے شکسپیر کے ڈراموں جیسا عظیم ڈراما لکھنے والا آدمی دوسرا شکسپیر ہی ہو سکتا ہے۔ اگر

فکر اتنا بڑا جینکس نہیں ہے تو اس کے لیے بہتر ہے کہ وہ بقدر ہٹ اپنی حوصلہ مندی کی تراش خراش کرے ورنہ اپنی فطری صلاحیتوں سے وہ جو کام لے سکتا ہے اس سے بھی محروم ہو جائے گا۔ فیکاری وہی اچھی ہوتی ہے جو تخلیقی تخیل کے لیے وسیع سے وسیع تر جولاں کا ہیں فراہم کرے۔ اس معاملے میں رام لعل بہت خوش قسمت ہیں۔ انھیں کسی قسم کا فیکار (Pretension) نہیں۔ سناہری سے وہ کوسوں دور ہیں۔ ان کی فیکار ان شخصیت کی سادگی اور انکسار پر ہم پند کی یاد دلاتی ہے۔ کہانی کہنے کے فطری شوق نے ان کے اختراعی پسند تخیل کے لیے ایک وسیع جولاں کا قیام کیا ہے۔ ایک غیر تنقیدی سادہ لوحی کے ساتھ وہ بڑی خود اعتمادی سے ہر واقعہ کو کہانی میں بدل دیتے ہیں۔ اس سے انھیں نقصان بھی پہنچا ہے کیونکہ ہر کہانی کا میاں نہیں ہو پاتی۔ لیکن سب سے بڑا فائدہ یہ پہنچا ہے کہ وہ اس حد سے بڑھی ہوئی احتیاط سے محفوظ رہے ہیں جو بالآخر لکھنے والوں کو بالکل بنادیتی ہے۔ یہ ایک طرف تو ویسے بھی و فور سے محروم ہوتے ہیں اور دوسری طرف ان کے بانی آرٹ کے Pretension اور نئے تجربات کی سناہری ان کے تخیل کی ممان گیری کرتے ہیں۔ وہ اس وقت تک کاغذ پر قلم نہیں رکھتے جب تک انھیں محسوس نہ ہو کہ ایک عظیم فن پارہ تخلیق ہو رہا ہے جو ادب، آرٹ اور زندگی کی فضا میں بدل دے گا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ کاغذ پر قلم رکھ ہی نہیں پاتے یا رکھتے ہیں تو لوگ سوچتے ہیں کہ کاش نہ رکھتے۔ ایسے لوگوں کے یہاں مشق سخن کے زمانہ جیسی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ اسی لیے ان کے یہاں کسی قسم کا ارتقا یا نشوونما بھی نظر نہیں آتا۔ ان کا پسایا گیا رہواں (اگر گیارہویں افسانہ تک وہ پہنچے تو) ایک ہی ٹپے کا ہوتا ہے۔ وہ خراب افسانوں سے اتنا ڈرتے ہیں کہ اچھے افسانے لکھ ہی نہیں پاتے۔ شاہکار اور غیر معمولی چیز تخلیق کرنے کا ان پر ایسا خط مسلط ہوتا ہے کہ وہ یہ چھوٹی سی بات بھی بھول جاتے ہیں کہ دنیا کے عظیم شاہکار بھی غیر شعوری اور سبیل طور پر ہی تخلیق ہوئے ہیں۔

شیکسپیر بائزاک اور جینکس جیسا جینکس نفاست پسند محتاط اور Finnickly نہیں ہوتا۔

یونو رٹی (Wit) کی بار بار خسار گور و مال سے پوچھنے والی نفاست پسندی اور ایک جینکس کی شہنم میں نہانے ہوئے خود رو چھو لوں کی شفاف شہنمگی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ جینکس نہ تو روزانہ پیدا ہوتے ہیں نہ اُلٹے سیدھے اُگلے تجربے (Ingenuity) کی علامات ہیں۔ فیشن تو پھر شاعری کے برعکس بہت ہی Modest آرٹ ہے کیونکہ اس کا

مواد ہی اس قدر Plebian ہوتا ہے کہ دانشورانہ اور تخیلی اشرافیت کی کوئی گنجائش نہیں رہتی۔ جب آپ اپنے کام کا آغاز ہی اجیت سنگھ کے جائے اور رتن بانی کی انگلیا سے کر رہے ہوں تو اشرافیت آئے گی کہاں سے۔ چنانچہ اپنی خفت گومنا نے اور شاعر اور فلسفی کے بیچ اپنا مقام پیدا کرنے کے لیے وہ لوگ جو خود کو فنکار کہانا چاہتے ہیں، جملہ افسانوی لوازمات کو ترک کر بیٹھتے ہیں اور علامات اساطیر اور تجریدی فکر کے ملغوبہ کو علامتی نظم یا تجریدی تصویر کا ہم پایہ سمجھ کر خوش ہو لیتے ہیں۔ رام لعل کو نہ فنکار کہانے کا شوق ہے نہ جینکس بننے کا، انھوں نے افسانے اسی طرح لکھے جس طرح موپاساں، چیخوف، منٹویا کرشن چندر نے لکھے، یعنی کہانی کہنے کے فطری جذبہ کے تحت۔ رام لعل جینکس نہیں تھے۔ ابھی بھی نہیں ہیں۔ وہ ایک معمولی صلاحیت کے افسانہ نگار ہیں، جو دلچسپ لیکن معمولی کہانیاں لکھتے رہتے ہیں۔ لیکن الہام کے خاص لمحوں میں وہ تخلیقی تخیل کی ان بلندیوں کو چھو لیتے ہیں جو غیر معمولی فنکاروں کا حصہ ہے۔ اس میں شک نہیں کہ وہ بیدی اور منٹو کی بلندیوں کو نہیں پاسکے ہیں لیکن رام لعل اپنے بہترین تخلیقی لمحات میں جہاں نظر آتے ہیں وہاں بھی بہت سے نئے لکھنے والے محض اس وجہ سے نہ پہنچ سکے کہ انھوں نے فیشن پرستی اور سناری کی خاطر فکشن کی اس روایت ہی سے منہ موڑ لیا جو منٹو اور بیدی، موپاساں اور چیخوف کی روایت ہے۔ ادب اور آرٹ میں سناری اپنی قیمت اس طرح وصول کرتی ہے کہ لکھے والے کی پوری تخلیقی قوت ایک غلط رویہ کو نبھانے اور ایک غیر شمر آور تکنیک کو سنبھالنے میں صرف ہو جاتی ہے۔ رام لعل نے جدیدیت کے تمام ہنگاموں، اور باوصف اس کے کہ وہ جانتے تھے کہ وہ ترقی پسندوں سے مختلف قسم کے افسانہ نگار ہیں، خود کو سناری کا شکار نہ ہونے دیا۔ اور اسی اسلوب میں طبع آزمائی کرتے رہے جو فکشن کا مسلمہ اسلوب تھا۔ کیونکہ وہ جانتے تھے کہ اگر ان میں افسانہ نگاری کی صلاحیت ہے تو اسی اسلوب میں ظاہر ہوگی، اور اگر نہیں ہے تو کوئی بات نہیں۔ انشائیہ، ادب لطیف، اور نثری شاعری لکھ کر خود کو افسانہ نگار اور فنکار کہانا انھیں پسند نہیں تھا۔ اسے آپ تجربہ کا خوف اور روایت کی سلامت روی کی ترغیب کہہ سکتے ہیں۔ یہ تو میں کہہ ہی چکا ہوں کہ رام لعل ایک منکسر المزاج ادیب ہیں، جسے انگریزی میں Humble Genius کہتے ہیں۔ محنت، لگن اور آہستہ خرامی سے ایسے لوگ کبھی کبھی وہ معرکے سر کرتے ہیں جو جلد باز نخوت پسندوں کو

زندگی بھر حاصل نہیں ہوتے۔ روایتی اسلوب میں افسانہ نگاری کا مطلب یہ نہیں ہے کہ رام لعل کے افسانے اپنے پیش رو افسانہ نگاروں کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ رام لعل کی دلیل ہے کہ ان کا افسانہ ترقی پسند افسانہ کی مانند نظریاتی تاویل و تصدیق کی طرف پیش قدمی نہیں کرتا۔ ان کے یہاں موضوع کا انتخاب نظریاتی پیش بینی کے تحت نہیں ہوتا۔ ان کے یہاں مقصدیت اور افادیت پر بھی کوئی اصرار نہیں ملتا۔ اس کا ایک خوش گوار نتیجہ یہ نکلا ہے کہ رام لعل موضوع کے انتخاب میں ترقی پسندوں سے زیادہ آزاد ہیں۔ غیر مشروط ذہن زندگی کی رنگارنگی کی تلاش میں زیادہ اہل ہوتا ہے۔ اپنی محدود صلاحیتوں پر اگر وہ نظریاتی پابندیاں بھی عائد کرتے تو ان کا بھی وہی حشر ہوتا جو مہند رانا تھ جیسے معمولی ترقی پسند افسانہ نگاروں کا ہوا۔ یعنی ان کا افسانہ ایک گھٹل، ایک آہنگ اور غیر کشمکشیں سطح سے بلند نہ ہو پاتا۔ افسانہ کو سماجی افادیت یا فوری سیاسی مقاصد کا حلقہ بگوش نہ بنانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہر وہ واقعہ یا روایت جو انسان اور زندگی کے متعلق معنی خیز بات بتاتی تھی رام لعل کے لیے فنکارانہ دلچسپی کی حامل بنی۔ یہ منمو اور بیدی اور دنیا کے ہر کشادہ ذہن فنکار کا رہیہ تھا۔ یہ بات یاد رکھیے کہ واقعات اور روایتوں کو فنکار زندگی سے نہیں لیتا بلکہ زندگی کے حقائق کی ایک نئی ترتیب کے ذریعہ اپنی کشمکشیں سطح پر ایجاد کرتا ہے۔ فنکار کا ذہن ڈانگما اور ڈاکسٹرائن سے جتنا غیر مشروط ہو گا زندگی کے حقائق کی کشمکشیں ترتیب کے ذریعہ فنکارانہ حقیقت کی تخلیق کا دائرہ اتنا ہی وسیع ہو گا۔ رام لعل کے افسانوں کا مطالعہ آپ کو بتا دے گا کہ ان میں موضوع، تقسیم، محل وقوع، میلاد، کردار اور مواد کی جو رنگارنگی ہے وہ نتیجہ ہے ذہن کو نظریاتی وابستگی سے بچائے رکھنے اور زندگی کو ہر رنگ میں دیکھنے اور قبول کرنے کا۔

لیکن غیر مشروط ذہن بھی شرط فن کاری نہیں۔ چونکہ آپ کا ذہن غیر مشروط ہے اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ آپ اچھے فنکار بھی ہیں۔ یہ فن کاری کی ایک اہم صفت ہو سکتی ہے لیکن واحد صفت نہیں۔ اسی طرح تنوع بھی اہم صفت نہیں جو چیخوف کے یہاں ہے لیکن دوستووسکی چیخوف سے بڑا فنکار ہے۔ یہ اچھا ہوا کہ رام لعل کے یہاں موضوع اور مواد کی یک رنگی نہیں، لیکن رنگارنگی سے ان فنکارانہ کمزوریوں کی تلافی نہیں ہوتی جن کی وجہ سے ان کی نسبت اچھی کہانیاں بھی اعلیٰ فن پارے نہیں بن پاتیں۔ وہ بہت اچھی تقسیم ڈھونڈ لاتے ہیں لیکن ان کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتے۔ موضوع

بہت ہی معنی خیز ہوتا ہے لیکن ابھر کر سامنے نہیں آتا۔ پلاٹ کی تعمیر بہت خوبی سے کرتے ہیں، لیکن کرداروں اور ممکنات کی قیمت پر۔ ان کا بیانیہ زور دار ہوتا ہے لیکن اپنی تند روی میں فنکارانہ نزاکتوں کا لحاظ نہیں کرتا۔ ان کی اچھی کہانیاں پڑھتے وقت بھی محسوس ہوتا ہے کہ ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔ یہ ایک آنچ کی کسر ان کی کہانی کو افسانہ نہیں بناتی اور اسی لیے میں نے کہا ہے کہ کہانی ان کی کمزوری بھی ہے۔ محض کہانی کہنا آرٹ نہیں ہے۔ واقعہ یا ماہرے کا بیان افسانہ نگاری نہیں ہے۔ بلکہ واقعہ، کردار اور واردات کو معنی خیز طور پر بیان کرنا اور کسی ایسی تھیم کو ابھارنا جو بصیرت افروز ہو، کہانی کار کو فنکار بناتا ہے۔ فنکار کے یہاں تخیل کا استعمال جس شدید ترین شکل میں ہوتا ہے اس سے کہانی کار عموماً محروم ہوتا ہے۔ کہانی کار واقعات بیان کر سکتا ہے۔ مختلف کرداروں کے سرپا کا نقش کھینچ سکتا ہے۔ جزئیات نگاری بھی کر سکتا ہے اور یہ سب مل جل کر ایک دلچسپ کہانی ترتیب دے سکتے ہیں۔ لیکن ایسی کہانی کہانی ہی رہتی ہے۔ افسانوی آرٹ کا وہ نمونہ نہیں بنتی جس میں واردات، کردار، فضا بندی باہم مل کر ایک غیر معمولی حیران کن اور اثر آفریں جمالیاتی تجربہ کی تشکیل کرتے ہیں۔ رام لعل کا آرٹ کہانی کی سطح سے بلند ہونے کی کمر توڑ کوشش کرتا ہے، لیکن نہیں ہو پاتا۔ یہ بات بھی ان کی بعد کی چند کہانیوں کے تعلق سے ہی درست ہے۔ ورنہ ان کے ابتدائی اور درمیانی دور کی کہانیاں تو صرف کہانیاں رہنے پر ہی مطمئن ہیں۔ یعنی ان میں یہ کوشش بھی نہیں کہ انھیں ان دشوار گزار مراحل سے گزارا جائے جہاں فنکار کے تخلیقی تخیل کو بڑی آزمائشوں کا سامنا ہوتا ہے۔ اُسے رام لعل کی زود نویسی اور بسیار نویسی اس بات کی پافلی گاتی ہے کہ وہ فنکارانہ آزمائشوں سے دامن بچا کر گزر جانے ہی میں عافیت دیکھتے ہیں۔ وہ نہیں چاہتے کہ ان کے تخیل پر بہت بار پڑے یا انھیں تخیل کے سرپستہ سرچشموں کو کھنگالنا پڑے۔ اس لیے وہ پیچیدہ صورت حال اور حوصلہ آزمائشی گھٹناؤں سے یا تو چشم پوشی کرتے ہیں یا لامحالہ جب وہ آنکھیں چار کرنے پر مجبور ہوتے ہیں تو اسے صرف بیان (Narrate) کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ Describe نہیں کرتے۔ وہ صورت حال کے مختلف پہلوؤں پر نظر نہیں رکھتے، گہرائی نہیں ناپتے، نفسیاتی رموز کی چھان پھٹک نہیں کرتے۔ اس کی موہوم اور مبہم جذباتی لہر زشوں کو بیانیہ کی گرفت میں نہیں لیتے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کے افسانوں سے بھانت بھانت کی غیر اطمینانیاں پیدا ہوتی

ہیں۔ یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ وہ بہت زیادہ تخیلی (Imaginative) نہیں۔ تخیل کا درجہ حرارت اکثر معتدل اور بیشتر معتدل سے کم رہتا ہے۔ وہ زبان بہت صاف ستھری لکھتے ہیں، لیکن زبان غیر معمولی تخلیقی اور تخیلی دائروں میں گل تراشی کرتی نظر نہیں آتی۔ ان کا آرٹ Toned Down ہوتا تو کوئی مضائقہ نہ تھا۔ ہم یہ سوچ کر قانع ہو جاتے کہ بلند آہنگ یا شدید تخیلی عمل شاید ان کی فنکارانہ ضرورت نہ ہو۔ شاید طبعاً وہ عظیم جذبات کے عنصری پیکار سے گھبراتے ہوں۔ شاید ان کا مزاج پالتو اور گھریلو (Sentiments) سے زیادہ ہم آہنگ ہو۔ ہر فنکار کو اپنا دائرہ عمل منتخب کرنے کا پورا حق ہے اور شاید رام لعل نے بھی اپنے مزاج کے مطابق ان انسانی مسائل سے سروکار رکھا ہے جو بہت زیادہ اعصاب شکن اور تیزابی نہیں ہیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ رام لعل کا آرٹ ہمیں اس تسلی کی نعمت سے سرخرو ہونے نہیں دیتا۔ رام لعل کا آرٹ نیچے سروں کا آرٹ نہیں ہے۔ اس کا دائرہ عمل شدید جذباتی محرکوں اور تصادمات کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ لیکن رام لعل ان سے بھی سرسری گزرتے ہیں۔ اسی لیے ان کا آرٹ سطح میں معلوم ہوتا ہے۔ قاری کو محسوس ہوتا ہے کہ جہاں رام لعل کو پاتال میں اترنے کا موقع آیا ہے وہاں پر ہی اوپر تیر کر ساحل پر آن کھڑے ہوئے۔ یہی حرکت کرنی تھی تو قاری کی توقعات کو خواہ مخواہ بیدار کیوں کیا۔ چونکہ رام لعل بہت اچھے کہانی کار ہیں، اس لیے وہ بے شمار ایسے پروجیکشن پیدا کرتے ہیں کہ قاری حیران و ششدر سوچتا ہے کہ دیکھیں یہ گتھی کیسے سلجھتی ہے، یا صورت حال کون سا موڑ لیتی ہے، لیکن یہ دیکھ کر وہ بہت پریشان ہو جاتا ہے کہ جو نئی صورت حال پیدا ہوئی ہے اس میں افسانہ نگار کو دلچسپی ہی نہیں اور اسے Explore کیے بغیر وہ کہانی کے گھوڑے پر سوار سرپٹ بھاگا جا رہا ہے۔ کیونکہ اسے ایک غیر متوقع اور چونکا دینے والا انجام سوجھ گیا ہے۔

اس طرح رام لعل Trick of the Trade پر نازک جذباتی وارداتوں کو قربان کر دیتے ہیں۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ جو کچھ اہم تھا اسے جو کچھ دلچسپ ہے اس پر بھیجیٹ چڑھا دیا گیا ہے۔ وہ ایک اچھا کہانی کار ہے لیکن صاحب بصیرت فنکار نہیں۔ اسی افسانوی ادب کے قاری کا ذہن اس قدر سو فسطائی ہوتا ہے کہ وہ محض ماجرایا کہانی پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ ایک ایسے نکیلے پلاٹ کا مطالبہ کرتا ہے کہ جس میں واقعات اسباب و علل کے معنی خیز رشتہ سے جڑے ہوئے ہوں۔ یہ رشتہ چشمہ شعور کے افسانوں کے لیے

ضروری نہیں لیکن وہ افسانے جن میں کہانی کا عنصر نمایاں ہو، اس کے بغیر صلاحیت پیدا نہیں کر پاتے۔ آئن کا قاری اب کیا ہو گا کی تجزیہ فیض سطح سے بلند ہو کر ایسا کیوں ہو ا کی فکر گمیز سطح پر فکشن سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ رام لعل کو انسانی روح کے بارے میں دلچسپی نہیں ہے لیکن مصیبت یہ ہے کہ ان کو ذرا اکثر تجزیہ نگاروں کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ ضرورت سے زیادہ چیزوں کو Stage Manager کرتے ہیں۔ واقعات کو اپنی اندرونی قوتوں کے جذباتی فصل کے ذریعہ کسی فطری نتیجہ پر انجام پذیر نہیں ہونے دیتے۔ افسانوی تکنیک کی بجائے افسانوی Tricks سے کام لیتے ہیں اور اسی سبب سے ان کے افسانے Moulded کم اور Manipulated زیادہ معلوم ہوتے ہیں۔ افسانہ نتج سے چھوٹ کر درخت کی طرح نشوونما پایا ہوا معلوم نہیں ہوتا، بلکہ ایسا لگتا ہے کہ ایک گتہ جو انھیں سوچھا ہے اور پسند آیا ہے، اس گتہ کی پیشکش کے لیے افسانہ کی عمارت اٹھائی گئی ہے۔ گویا پور اور خست نتج پر نصب کیا ہوا لگتا ہے۔ یہ ایک لطیفہ یا حکایت کو بڑے گنواں پر پھینک دینے والی فضول خریداری ہے۔ ایسا افسانہ مصنوعی معلوم ہوتا ہے کیونکہ قاری محسوس کرتا ہے کہ ایک معمولی بات کہنے کے لیے غیر ضروری واقعات و تفصیلات کا خوب نمونہ طومار بانہا گیا ہے۔ ان تفصیلات کو اگر کٹ دیا جائے تو افسانہ میں کوئی فرق نہیں پڑے۔ چونکہ ایسی تفصیلات نہ تو فی نفسہ دلچسپ ہوتی ہیں نہ افسانہ کا جزو لاینک، اس لیے افسانہ Skipping کی بد عادت کو لپکتا ہے اور جہاں قاری نے افسانہ کو الائن پیلانگن شروع کیا وہیں گویا اس نے افسانہ کو بطور فن پارے کے Treat کرنا موقوف کیا اور اس کی دلچسپی صرف یہ جاننے کی رہ گئی کہ لکھنے والا کون سی بات کہنا چاہتا ہے۔ اب جو بات لکھنے والا چاہتا ہے وہ بھی اہم (Significant) نہیں تو قاری پوری کہانی کو چند منٹوں میں ہی ایک بد مزہ مطالعہ کے طور پر فراموش کر دیتا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ ناول اور ڈرامے کے مقابلہ میں مختصر افسانہ کی عمر طبعی انسان کے ادبی حافظہ میں ویسے بھی مختصر ہی ہوتی ہے۔ اس تناظر میں خراب کہانی تو شرمستہ ہوتی ہے اور دوسری کہانی کے شروع کرتے ہی فراموش کر دی جاتی ہے۔

رام لعل کے افسانوں کا مجموعہ ”نئی دھرتی پر آنے گیت“ جو ۱۹۵۸ء میں شائع ہوا، کی لگ بھگ تمام کہانیاں ان عیوب کا شکار ہیں جن کا سرسری بیان میں نے اوپر کیا ہے۔ اس مجموعہ کی پہلی کہانی ”دھونیں کی دیوار“ ہے۔ اس کہانی کا میلیم (Millieu) اوپری طبقہ

ہے۔ اس سے پیشتر کہ میں اس کہانی پر تبصرہ کروں میں چاہتا ہوں کہ رام لعل اور ملیو کے متعلق چند وضاحتی باتیں عرض کروں۔ اوپری طبقہ پر رام لعل نے بہت سی کہانیاں لکھی ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ سوائے قرۃ العین حیدر اور عزیز احمد کے بہت کم افسانہ نگار اس طبقہ کی صحیح ترجمانی کر سکے ہیں۔ ملیو کے جزر و بیان سے افسانہ میں جو گہرائی اور دبازت پیدا ہوتی ہے اس سے عموماً بیانیہ (Narrative) افسانہ محروم ہوتا ہے۔ کیونکہ افسانہ نگار نے جن چیزوں کو دیکھا ہوتا ہے انھیں وہ بیان تو کر دیتا ہے لیکن فضابندی کے لیے چیزوں کا خلا قائم استعمال نہیں کر پاتا۔

اوپری طبقہ عوامی، سمیہ، عادات اور اطوار کا جو مواد ہم پہنچاتا ہے، اس پر ممکن دسترس حاصل کرنے، اور مواد کا تخلیقی استعمال کرنے کے لیے اس طبقہ کی زندگی سے واقفیت ہی کافی نہیں، بلکہ وہ دلچسپی بھی ضروری ہے جو ایک طبقہ کے ساتھ زندگی گزارے بغیر پیدا نہیں ہوتی۔ رام لعل ہی کی طرح ہمارے بہت سے لکھنے والے متوسط طبقہ سے سروکار رکھتے ہیں اور اوپری طبقہ سے ان کی واقفیت سطحی رہتی ہے۔ پھر مار سزم کے زیر اثر طبقاتی آویزش نے اکثر لکھنے والوں کو اس طبقہ کا غیبی ہمدرد نکتہ چیں بنا کر رکھ دیا۔ یہ ضروری نہیں کہ کسی بھی طبقہ کی بھرپور ترجمانی کے لیے ہمدردانہ رویہ ہی اختیار کیا جائے۔ طنزیہ اسلوب افسانہ نگاری کا ایک پسندیدہ اسلوب رہا ہے، اور بے پناہ طنز کے ذریعہ اوپری طبقہ کی کھوکھلی اور سطحی زندگی کو بے نقاب کیا جاسکتا تھا، لیکن اس میں بھی ہمیں زیادہ کامیابی نہیں ہوئی، کیونکہ ہماری نکتہ چینی احتجاجی زیادہ تھی، اور لکھنے والوں کو اوپری طبقہ کے چہرے پر اپنے تیز ناخنوں سے خراشیں لگانے میں زیادہ لطف آ رہا تھا، اس لیے وہ Amused تماشاچی کے اس جذباتی ٹھہراؤ سے محروم تھے جو عادات و اطوار کے مستحکم خیز اور ناپسندیدہ پہلوؤں کی پر لطف طنزیہ ترجمانی کے لیے ضروری ہے۔ ہمارے یہاں Manners کے اچھے افسانے لکھے گئے ہیں، لیکن ان کا تعلق جاگیردار طبقہ اور متوسط طبقہ سے ہے۔ بورژوازی، نو دولتیدہ اور نیورو کریٹ طبقہ سوائے قرۃ العین حیدر کے افسانوں کے کہیں اپنا رنگ نہیں جھار سکا۔ اس طبقہ کے خلاف سیاسی تعصبات اور وہ نفرت، رشک اور حسد، جو معاشی اونچ نیچ کا نتیجہ ہے۔ ہمارے لکھنے والوں کو اس انسانی دلچسپی سے محروم کرتا رہا ہے جو عموماً ایک فنکار کو دوسرے لوگوں کی زندگی کے چلن میں ہوتی ہے۔ رام لعل کی ایک اہم صفت ان کی یہی انسانی دلچسپی ہے۔ جو چیز انھیں مار کسی

ادیوں سے مختلف بناتی ہے وہ طبقات کے معاملہ میں ان کا غیر متعصبانہ اور غیر سیاسی رویہ ہے۔ وہ ہر طبقہ کے آدمی میں بطور آدمی کے دلچسپی لے سکتے ہیں اور ان کے لیے ہر آدمی کی زندگی افسانہ کا دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ انھیں سماجی غیر انصافی کا احساس نہیں ہے۔ لیکن انسانی معاملات کو وہ خالص اقتصادی پیمانوں سے ناپنا پسند نہیں کرتے۔ وہ سماجی افسانہ نگار رہنے کے باوجود سماجیاتی نہیں بنتے، اور اپنے انسانی نقطہ نظر کو معاشی اور سیاسی نظریات کی بنی پر بھیست نہیں چڑھاتے۔ یہ بطور نگار کے ان کی اخلاقی فتح ہے، لیکن اخلاقی خوبیوں نگار نہ کمزوریوں کا نعم البدل نہیں ہوتیں۔ اوپری طبقہ کے چہرے پر وہ ناخنوں سے خراشیں نہیں لگاتے، اور اس طرح خود کو مشتعل سیاسی رویوں سے بچاتے رکھتے ہیں، لیکن ان کا تخیل طاقتور نہیں اور مشاہدہ کمزور ہے اس لیے وہ میلیو کی جزر و مرجعانی نہیں کر سکتے۔ ان کے افسانے اس فضا بندی سے محروم ہیں جو افسانہ نگار سماجی اور تہذیبی زندگی کی چلتی پھرتی تصویر بناتے ہیں۔ افسانہ نگار جتنی جاتی تصویروں کا مایلو بنانے کی جو طرز و فعاہیر نے ایجاد کی تھیں، اسے اپنا کر حقیقت پسند افسانہ نگاروں نے تصویروں کا ایک نگار خانہ کھول دیا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ رام لعل کے یہاں تصویریں بولتی نہیں، لیکن کہانی Narrate کرنے کی دھن میں وہ اکثر بیشتر تصویروں میں شوخ رنگ بھرنے کی فرصت نہیں نکال پاتے۔ ان کے یہاں طبقات کی ایسی تصویر کشی نہیں جیسی کہ مثلاً قرۃ العین حیدر اور قاضی عبدالستار کے یہاں ہے۔ متوسط طبقہ کی گھریلو فضا میں اس طرح نہیں جائیں جس طرح بیدی اور عصمت کے یہاں نظر آتی ہیں۔ حقیقت پسند افسانہ نگار منظر کشی، فضا بندی اور میلیو کی جزر و مرجعانی سے عدم توجہی نہیں برت سکتا۔ ایسی ہی ترجمانی اس کی زبان کو سپاٹ بیانیہ سے نکال کر استعاراتی، علامتی، پیکر سازانہ اور حاضرانی بناتی ہے۔ رام لعل بہت ہی اچھی زبان لکھتے ہیں۔ نہایت صاف ستھری اور رواں، لیکن ان کی زبان بیانیہ کی سطح سے بلند ہو کر زیادہ خلاقانہ اور تخیلی فضاؤں میں حرکت نہیں کرتی۔ وہی زبان جو ان کے ابتدائی افسانوں میں ملتی ہے زیادہ منجھی منجھائی شکل میں ان کی تازہ ترین کہانیوں میں نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں زبان و بیان کا کوئی صفتی ارتقا نہیں ہوا ہے۔ کسی افسانہ سے پتہ نہیں چلتا کہ وہ اپنے اسلوب میں کوئی بنیادی تبدیلی کر رہے ہیں۔ زبان سے الجھ رہے ہیں۔ اس سے وہ کام لینا چاہتے ہیں جو اب تک انھوں نے نہیں لیا۔ انھیں اپنے

زبان و اسلوب پر اعتماد ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ وہ ہمیشہ ان کا ساتھ دے گا۔ زبان کی طرف یہ خود اطمینانی نتیجہ ہے بیان کی طرف خود اطمینانی کا۔ وہ ناقابل بیان کو بیان کرنے کی کوشش نہیں کرتے وہ وہی بیان کرتے ہیں جو آسانی سے بیان ہو جائے۔ اسی لیے وہ دشوار گزار مراحل سے پہلو بچا جاتے ہیں۔ ان کے افسانوں کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں قدم قدم پر بے شمار مشکل اور نازک جذباتی پتھریشن پیدا ہوتے ہیں، لیکن رام لعل ان کی ذرا لائیت کو ابھار نہیں پاتے۔ محض بیانیہ پراکتفا کرتے ہیں۔ زبان سے بیانیہ کا کام لینے کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ان کی افسانوی تکنیک بھی محدود ہو گئی ہے۔ اپنی تکنیک کے ذریعہ پیشکش، انکشاف، تحلیل و تجزیہ کے امکانات بڑے افسانوں میں تلاش نہیں کر پاتے۔ افسانہ میں حقیقت رام لعل کے بیان کے ذریعہ ہی منکشف ہوتی ہے، گویا رام لعل کو حقیقت کا علم ہے جسے وہ افسانہ کے ذریعہ ہم تک پہنچاتے ہیں۔

خود افسانہ حقیقت کو بے نقاب کرتا ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ خود منمنو اور بیدی کو پتہ نہیں کہ حقیقت کیا ہے، اور وہ تو صرف ایک مخصوص تکنیک کے ذریعہ اپنے مواد کو افسانہ میں ڈھالتے رہتے ہیں اور جب افسانہ مکمل ہو جاتا ہے تو حقیقت خود بخود افسانہ نگار کی شخصیت سے بے نیاز ایک ایسی صورت میں سامنے آتی ہے کہ ہم یہ بھی محسوس کرنے لگتے ہیں کہ اسے دیکھ کر خود افسانہ نگار بھی حیرت زدہ ہو گیا ہو گا اور اسے اس طرح دیکھ رہا ہو گا گویا پہلی بار دیکھ رہا ہے۔ سوچتا ہو گا حقیقت ایسی ہو گی اس کا تو مجھے بھی علم نہیں تھا۔ تکنیک یہاں ترسیل کا نہیں انکشاف کا کام کرتی ہے۔ رام لعل کی بیانیہ تکنیک اس مقام کو نہیں چھو پاتی۔

”دھومیں کی دیوار“ کا میلو اوپری طبقہ ہے، لیکن افسانہ میلو کی دلچسپ عکاسی نہیں کر پاتا۔ اس افسانہ میں دو کردار ہیں۔ دینا ناتھ جو ایک بہت ہی مشہور ادیب ہے اور مسز بھگت جو شہر کے ایک بہت ہی متمول تاجر کی بے انتہا خوبصورت اور فیشن ایبل بیوی ہے۔ افسانہ کے دو شاک کیریکٹر جمع ہیں۔ بہت ہی مشہور اور مقبول ادیب اور تاجر کی بیوی۔ خوبصورت بیوی کا اپنے غیر دلچسپ مصروف، بیویاری شوہر سے غیر مطمئن ہو کر ادیب، شاعر یا فنکار کی کشش محسوس کرنا ایک ایسی پٹی پٹائی تھیم ہے جسے رگیدر گیدر ہائی وڈ نے کسی زمانے میں خوب پیسے کمائے تھے۔ لیکن کسی بھی تھیم کی فرسودگی فنکار کے لیے قدغن ثابت نہیں ہوتی۔ اگر وہ پرانی تھیم کو بھی نئی Treatment دے سکتا

ہے تو مطالعہ کے لیے ایک دلچسپ چیز ہاتھ آتی ہے۔ مثلاً اسی تھیم کو نیا کوف نے اپنے ناول "The King Queen And The Knave" میں جس فلا بیرین اسلوب میں پیش کیا ہے، وہ دیکھنے کے قابل ہے۔ نیا کوف کے زبردست پیکر سازانہ اسلوب اور غیر معمولی حس ظرافت نے ایک پرانی تھیم کو ایک عجیب تازگی عطا کی ہے۔ رام لعل کی مسز بھگت دینا تھ کی طرف کھینچتی ہے۔ رام لعل مسز بھگت کو شوخ، طرار اور خوبصورت ہوسا کنی عورت بتانا چاہتے تھے، لیکن میلیو اور کردار نگاری کی تکنیک پر عبور نہ ہونے کی وجہ سے مسز بھگت ایک عجیب چانپلی اور بے وقوف قسم کی عورت بن کر رہ جاتی ہے۔ افسانہ کے مکالموں میں شوخی اور بذلہ سنجی کی تمام کوشش احمقانہ اور طفلانہ بات چیت پر آکر ختم ہو جاتی ہے۔ رام لعل کرداروں سے دلچسپ باتیں نہیں کرا سکتے، کیونکہ ان میں حس ظرافت کی زبردست کمی ہے۔ ویسے بھی ان کے افسانوں میں ظرافت اور مزاح کا نقد ان بری طرح کھٹکتا ہے۔ ان کے بہت سے افسانے اور بعض طویل افسانوں کے اکثر حصے اس وجہ سے بھی بوجھل معلوم ہوتے ہیں کہ جن واقعات کو ان میں بیان کیا گیا ہے وہ جتنی کچھ ہے اس سے زیادہ ہی بشارت اور خوش طبعی کے متقاضی ہیں۔ بہر حال مسز بھگت دینا تھ کی طرف جنسی کشش محسوس کرتی ہے۔ دینا تھ سے جنسی رشتہ قائم کرنے میں جو اخلاقی اور جذباتی پیچیدگیاں پیدا ہو سکتی ہیں، وہ افسانہ کی تھیم کو ایک مختلف موڑ دیتیں، اور افسانہ نگار کے لیے انسانی فطرت کو سمجھنے کا یا جذباتی اور نفسیاتی تجربہ کا یا مزاحیہ یا طنزیہ اسلوب کے جوہر دکھانے کا اچھا موقع ہاتھ آتا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ رام لعل کا یہ مقصد نہیں تھا، اور فنکار کی پرکھ اس نے جو کچھ کیا ہے اس پر ہونی چاہیے اور جو کچھ نہیں کیا اس پر نہیں ہونی چاہیے تو اب دیکھیں کہ رام لعل نے کیا کیا ہے۔ مسز بھگت کی پوری جنسی اور رومانی آرزو مندی اس کی ایسی خواہش پر آکر ختم ہو جاتی ہے کہ ایک بڑے ادیب کی بیوی کہلانے میں عورت کو کتنی مسرت مل سکتی ہے۔ چنانچہ وہ اصرار کرتی ہے کہ دینا تھ کے پاس جو لڑکا آنو گراف لینے آ رہا ہے، اس کے سامنے وہ مسز بھگت کا تعارف اپنی بیوی کے طور پر کرائے۔ دینا تھ ایسا ہی کرتا ہے، لیکن جو لڑکا آتا ہے وہ اس تعارف پر حیرت زدہ ہو کر پوچھتا ہے۔ "ممی تم! یہ کیا مذاق ہے۔" وہ اس کے یعنی مسز بھگت کے خاوند کی پہلی بیوی کا لڑکا تھا۔ افسانہ اس تعجب خیز اختتام پر پورا ہوتا ہے۔ آپ نے دیکھا، جذباتی اور اخلاقی کشمکش، یعنی رُوح کے

ذرا سے کو محض ایک تعجب خیز خاتمہ کی خاطر نظر انداز کر دیا گیا۔ اس انجام کی طرف افسانہ کو موڑنے کے لیے دو پختہ کرداروں سے طفلانہ حرکت کرائی، اور مسز بھگت کی رومانی آرزو مندی یا خواہش گناہ کو ایک بیوقوف عورت کی ستائش کی خواہش جو فی الحقیقت احمقانہ خواہش ہے میں بدل کر رکھ دیا۔ یہ فنکارانہ شعور کی خام کاری ہے۔

اسی مجموعہ کا ایک اور افسانہ لیجیے ”چتا“۔ ایک آوارہ اور بد چلن عورت کی چتا کے سامنے اس کا شوہر بیٹھا ہوا ہے۔ اس تقسیم میں بھی انسانی فطرت کی گہرائیاں ناپنے اور انسانی تعلقات کی نزاکتوں کو سمجھنے کے بہت سے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ لیکن رام لعل ان امکانات کو نہیں کھنگالتے۔ عورت نے اپنی آوارگی اور بد چلنی سے شوہر کے پورے کنبہ، سماجی وقار، اور کاروبار کو تباہ کر دیا۔ شوہر ایسی عورت کو طلاق کیوں نہیں دیتا یا اس سے علیحدہ کیوں نہیں ہو جاتا، اس کی کوئی معقول وجہ رام لعل نہیں بتاتے۔ ان کے افسانوں کی ایک بڑی کمزوری ناگزیریت کے عنصر کا یہی فقدان ہے۔ قاری قدم قدم پر محسوس کرتا ہے کہ کرداروں کے سامنے عمل کی مختلف راہیں کھلی ہوئی ہیں لیکن وہ اپنی قوت ارادی کا استعمال نہیں کرتے کیونکہ افسانہ نگار نہیں چاہتا کہ وہ کریں۔ یہ صورت حال بڑی کوفت انگیز ہوتی ہے۔ قاری کو ایک بار یہ محسوس ہو جائے کہ جو کچھ اس کی نظروں کے سامنے ہو رہا ہے وہ ناگزیر نہیں ہے تو وہ کرداروں کی مجبوری کو الیہ رضا مندی کی بجائے ایک ٹیب جھنجھلاہٹ کے عالم میں دیکھتا ہے۔ پھر تو کردار مجبور نہیں احمق نظر آتے ہیں۔ بہر حال عورت شوہر کو تباہ کر دیتی ہے حالانکہ تباہ ہونے کی کوئی معقول وجہ نہیں ہے۔ چتا کے سامنے ایک اور آدمی بھی نظر آتا ہے جو عورت کا پہلا عاشق ہے۔ شوہر ایک بیوپاری تھا اور اس نے لڑکی کے ماں باپ کو سات سو روپیہ دے کر اس سے زبردستی شادی کی تھی۔ لڑکی نے شوہر کو تباہ کرنے کی قسم کھائی تھی اور اس میں وہ کامیاب رہی۔ آپ دیکھیں گے کہ افسانہ ایک طرف تو تباہ حال شوہر کے لیے ہماری ہمدردی جگاتا ہے، پھر بیوپاری کی خرید و فروخت کے سفلہ پن کو بتا کر اس ہمدردی کو ختم کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ افسانہ انتقام کے موئف کو بیچ میں داخل کرتا ہے لیکن عورت کے لیے کوئی ہمدردی پیدا نہیں کر سکتا کیونکہ عورت اب مظلوم نہیں بلکہ انتقام کے زہر سے پھنکارتی ہوئی ناگن بن چکی ہے۔ افسانہ میں موئف کا یہ تضاد ایک اُلجھے ہوئے ذہن کا آئینہ دار ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ رام لعل صرف کہانی کہنا چاہتے ہیں اور

کسی موقف کو ابھارنے کی استعداد نہیں رکھتے۔ کہانی کہنے کے شوق میں انھیں اس بات کی بھی پروا نہیں رہتی کہ غیر فطری اور غیر قرین قیاس باتوں کا قاری کے ذہن پر کیسا ناگوار اثر ہوتا ہے۔

اس مجموعہ کا ایک اور افسانہ ہے ”ملہ“ ایک متوسط طبقہ کے گھر میں اسنے لوگ رہتے ہیں کہ ایک نیا شادی شدہ لڑکا اپنی بیوی سے تنہائی میں نہیں مل سکتا۔ بات اگر اتنی بیوی تو اس پر ایک نہیں بیسیوں خوبصورت کہانیاں لکھی جاسکتی تھیں، لکھی بھی گئی ہیں۔ تخلیق کے نقطہ ان نے بڑے شہروں میں بے شمار سماجی اور نفسیاتی مسائل پیدا کیے ہیں، لیکن رام لعل کہانی کو دوسرا موڑ دیتے ہیں۔ ماں باپ نہیں پاتے کہ لڑکا بیوی کے پاس سوئے۔ ان کے گھر کا یہ دستور نہیں۔ یہاں بات مجبوری سے ہٹ کر دستور تک پہنچ گئی ہے۔ اور دستور کے خلاف آدمی ہمیشہ بغاوت کرتا ہے۔ لڑکا بھی لڑ بھگڑ کر چلا جاتا ہے۔ ماں بیمار ہو کر اسپتال جاتی ہے۔ گھر والے بھی اسپتال میں ہوتے ہیں۔ لڑکا گھر آتا ہے۔ گھر خالی ہوتا ہے۔ وہ بیوی سے ہم بستر ہوتا ہے۔ جنسی پیاس مٹ جانے کے بعد وہ بیوی سے کہتا ہے۔ ماں کا کھانا دو میں اسپتال لے جاؤں گا۔ بیوی حیرت اور حسرت سے اس کی طرف دیکھتی ہے۔ اس افسانہ میں رام لعل جو بات بھولے ہیں وہ یہ ہے کہ آدمی اگر مجبوری کے تحت ناسازگار حالات سے سمجھوتہ کرتا ہے تو قابل معافی ہے لیکن قاری اس آدمی کو کبھی معاف نہیں کر سکتا جو ایک انضباط پذیر خاندان کے خلاف حتمی بغاوت کرنے سے قاصر ہے۔ وہ ماں باپ جو میاں بیوی کو ساتھ سونے نہیں دیتے بھلا ان سے کون سی سطح پر مفاہمت ممکن ہے۔ رام لعل افسانہ میں ماں کے رشتہ کی مدد کلاس ہندوستانی جذباتیت کے شکار ہو گئے ہیں۔ انھیں جاننا چاہیے کہ بہت سے ماں باپ ایسے نہیں ہوتے کہ انھیں بطور ماں باپ کے بھی شناخت کیا جائے۔ ہمارے سماج کی یہ بد قسمتی ہے کہ وہ رشتوں کے تقدس کے شکنجے سے باہر نہیں نکل سکا، اور اسی لیے ہمیشہ غیر انسانی صورت حال سے بھی سمجھوتہ کر کے زندگیوں کو تباہ کرتا رہا ہے۔ خاندانی زندگی کی جکڑ بند یوں کے خلاف جیسی بغاوت و کنوین نگاروں اور ترقی پسندوں نے کی تھی وہ بھی رام لعل سے بن نہ پڑی اور ان کے پاس وہ آدرش پسندی بھی نہیں جو پریم چند کے کرداروں کو انسانی بناتی ہے۔

اس مجموعہ کا ایک افسانہ ہے ”لفنگا“ — اس میں ایک حد درجہ احمق اور

Annoying کردار کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ کردار اتنا کوفت انگیز ہے کہ قاری جھنجھلا جاتا ہے کہ شوہر اور بیوی اسے کیسے برداشت کر سکتے ہیں۔ کوفت انگیز کردار کو افسانہ میں پیش کرنے کا جو طریقہ ہے اس سے رام لعل واقف نہیں ہیں۔ اس کی پیشکش کا طریقہ اتنا لچسپ ہونا چاہیے کہ وہ افسانہ کے دوسرے کرداروں کے لیے بھلے کوفت انگیز ہو، لیکن قاری کے لیے وہ ایک دلچسپ کردار بننا ہے۔ رام لعل کا ”لنگا“ قاری کے لیے بھی ناقابل برداشت بن جاتا ہے، کیونکہ وہ اس کی کوئی ایسی انسانی صفات کو ابھار نہیں سکے جو ہماری دلچسپی کا باعث بنیں۔ ایسی کردار نگاری ظرافت اور طنز ملیح کے بغیر ممکن نہیں، اور رام لعل میں ان دونوں صفات کا فقدان ہے۔

”تھیلا“ میں ریلوے کا بابو ایک تھیلا چرا کر جاتا ہے۔ اتفاق سے اس میں ایک نوزائیدہ مردہ بچہ لگتا ہے۔ اس کے ساتھی اس پر ہنستے ہیں۔ ”اب یہ اپنی لونڈیا کا حرامی بچہ اٹھائے پھرتا ہے۔“ اتنی سی بات کے لیے ریلوے کی چوریوں کا تمام پس منظر کھڑا کیا گیا ہے۔ سنسنی خیز ناول اور افسانہ کی یہی کمزوری ہے کہ پہاڑ کا ٹو تو چوبیا نکلتی ہے۔ چوبیا نکلنے کے بعد جو چیز سب سے زیادہ پریشان کن معلوم ہوتی ہے وہ پہاڑ کا ٹوٹنے کی مشقت ہے۔ ریلوے کی چوریوں کا تمام پس منظر بھرتی کا معلوم ہوتا ہے کیونکہ قاری محسوس کرتا ہے کہ یہ محض ایک چمک بھانک بیان کرنے کے لیے افسانہ میں ٹھونسنا گیا ہے۔ لگ بھگ ایسے ہی حشو و زوائد کا احساس ”کوئی بات نہیں“ میں معلوم ہوتا ہے۔ حکومت سنگھ بھی ریلوے میں کام کرتا ہے۔ اس کی چالاکیوں میں بھی کوئی طباعی نہیں۔ رام لعل اپنے ریلوے کے تجربات کا کوئی تخلیقی استعمال نہیں کر پاتے۔ ہر ڈپارٹمنٹ میں عجیب و غریب باتیں ہوتی رہتی ہیں۔ ان کا ہونا ان کے افسانہ میں موجود ہونے کا جواز نہیں۔ جزئیات نگاری اور دستاویزیت کا استعمال فنکارانہ سلیقہ مندی کا مطالبہ کرتا ہے۔ افسانہ کی کوئی بات ایسی نہیں ہونی چاہیے جس سے Talking Shop کی بو آتی ہو۔ افسانہ نگار اگر لکچر رہے، یا ڈاکٹر رہے، یا فلم ڈائریکٹر رہے، یا ریلوے ملازم رہے تو اپنے پیشہ کی تفصیلات بیان کرنے کا اسے حق ہے بشرطیکہ یہ بیان خلافتانہ اور فنکارانہ ہو، محض خالی جگہ پر کرنے، یا حقیقت نگاری کا التباس پیدا کرنے کے لیے نہ ہو۔ جزئیات نگاری اسی لیے اپنی قدر رکھتی ہے کہ فطرت پسندوں اور دستاویزیت کے مارے افسانہ نگاروں کے ہاتھوں وہ حقیقت بیانی کا سہل طریقہ کار بن گئی تھی۔ حقیقت

نگاری زیادہ تخلیقی رویہ ہے کہ وہ تفصیلات میں سے زیادہ اہم اور Evocative چیزوں کا انتخاب کرتی ہے۔ رام لعل اہم اور غیر اہم میں فرق نہیں کرتے۔ جزئیات اور تفصیلات کی کفایت شعاری پر ان کی نظر نہیں رہتی۔ وہ بہت سے ایسے واقعات بیان کر جاتے ہیں جن کا کہانی کے مرکزی خیال سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ ”کوئی بات نہیں“ میں ابتدائی جو واقعات بیان کیے گئے ہیں ان کا حکومت سنگھ کے کردار سے کوئی تعلق نہیں۔ حکومت سنگھ اپنی بیوی سے غیر مطمئن ہے۔ وہ باہر شراب پیتا ہے اور گھر سے بے پروا رہتا ہے لیکن پھر وہ گھر کا ہو کر رہ جاتا ہے کیونکہ اس کی بیوی اس کی طرف ملتفت ہوتی ہے اور شوہر کو گھر میں رکھنے کے لیے اس کے ساتھ شراب پیتی ہے۔ شوہر کو اپنانے کی تحسیم بیدی کی ”ایک چادر میلی سی“ اور ”اپنے ذکھ مجھے دے دو“ میں بھی بیان ہوئی ہے۔ رام لعل کے افسانہ میں اور بیدی کے افسانہ میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

رام لعل کی اکثر کہانیاں Over Written ہیں۔ ”گزر تے لمحوں کی چاپ“ ”کمپلیٹ بک“ ”ہاس کی جینی“ غیر ضروری طوالت کا شکار ہو گئی ہیں۔ ان میں کاٹ چھانٹ کی جاتی تو وہ Pointed بن سکتی تھیں۔ ان میں ہشو و زواہد کی بھرمار سے کہانی کی رفتار بھی سست پڑ گئی ہے۔ رام لعل مقبول عام لکھنے والوں کی طرح پلاٹ کو پیچ دیتے ہیں اور کردار اور کہانی کے عمل میں توازن پر قرار نہیں رکھ سکتے۔ حادثات، سانحات اور اتفاقات سے لدا ہوا پلاٹ کسی نکتہ کو بیان کرنے کی بجائے یعنی نکتہ آفریں بننے کی بجائے واقعات کو ایک سلسلے میں پروانے کا ادنیٰ کام کرتا رہتا ہے۔ جس قسم کے پیچیدہ پلاٹ سے رام لعل کو رغبت رہی ہے اسے فکشن عرصہ ہوا ترک کر چکا ہے۔ ایسے ڈھلے ڈھلائے پلاٹ اب سراغِ رسائی کے قصوں یا بیسٹ سیلرز میں نظر آتے ہیں۔ فکشن میں جدید قاری کی دلچسپی کے مراکز پلاٹ سے ہٹ کر دوسرے عناصر بن گئے ہیں۔ بلکہ تا پیچیدہ پلاٹ نہیں، بلکہ ڈھیلا پلاٹ جدید افسانہ کا پسندیدہ عنصر ہے کیونکہ وہ ذہنکار کو کردار نگاری اور واقعات نگاری کے زیادہ مواقع فراہم کرتا ہے۔ رام لعل کے پلاٹ میں حادثات کی فراوانی ہے۔ مشکل چھویشن سے آسانی سے نکل جانے کے لیے وہ اتفاقات سے کام لیتے ہیں۔ یہ سب باتیں مل جل کر تفریحی افسانوں کو وقت گزاری کا مشغلہ بناتی ہیں۔ لیکن رام لعل تفریحی افسانہ نگار نہیں ہیں۔ اگر ہوتے تو میرے پاس اتنا فالٹو وقت نہیں ہے کہ ان پر غارت کرتا۔ وہ ایک سنجیدہ لکھنے والے ہیں اور افسانوں سے وہی کام

لینا چاہتے ہیں جو بڑے فنکاروں نے لیا ہے۔ اسی لیے وہ اپنے افسانوں کے لیے ایسی تقسیم پسند کرتے ہیں جو سماجی، اخلاقی اور نفسیاتی اعتبار سے معنی خیز ہو لیکن مشکل یہ ہوتی ہے کہ ایسی تقسیم کو برتنے کے لیے اعلیٰ سوفسطائی تکنیک کے بجائے وہ تفریطی ادب کی پیچیدہ پلاٹ وائی تکنیک اور سپاٹ بیانیہ کا استعمال کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کہانی نہ تو دلچسپ رہتی ہے نہ سنجیدہ۔ وہ ایک خراب تکنیکی ہوئی کہانی کی مانند غیر دلچسپ اور الجھی ہوئی بن جاتی ہے۔ اس کی عبرتناک مثال ”گڈ رستے لمحوں کی چاپ“ کے افسانے ہیں۔ انہوں نے طویل مختصر افسانوں کا یہ مجموعہ ۱۹۷۳ء میں شائع ہوا۔ افراط و تفریط سے راجع لعل مختصر افسانوں میں بھی مشکل سے بچتے ہیں۔ لیکن افسانہ جب طویل ہو تو راجع لعل افراط و تفریط پر قناعت نہیں کرتے۔ شتر بے مہار کی سواری کرتے ہیں۔ تکنیک پر قابو نہ ہونے کی وجہ سے مجر و خیالات کی واقعاتی تقسیم کے بجائے تفریطی مکالمے اور ڈائری اور خطوط کے اوراق جن میں خیالات بر اور است پیش کیے جاسکتے ہیں سامنے آتے ہیں۔ ”کمپلیٹ بک“ ایک ایسا ہی افسانہ ہے۔ تقسیم بہت اچھی ہے اور المیہ کو چھوٹی ہے لیکن خراب تکنیک اور حشو و زوائد نے غارت کر دی ہے۔ اس میں ڈاکٹر ریاض کی کہانی ہے جو اپنی بیوی اور بچے سے شدید محبت کرتا ہے اور نہایت نیک آدمی ہے۔ لیکن بیوی پر ماں کا اتنا گہرا اثر ہے اور وہ اس سے دلی ہوئی ہے کہ اس کے چڑھانے پر ڈاکٹر ریاض کی زندگی کو گونا گوں پریشانیوں میں مبتلا کرنے کے بعد اس سے علیحدگی اختیار کر لیتی ہے۔ یہ گھریلو تقسیم گہری نفسیاتی حقیقت نگاری کی متقاضی ہے جو راجع لعل نہیں دے سکے۔ ایک معنی میں دیکھیے تو افسانہ کے عمل کا مقام ڈاکٹر ریاض کا دواخانہ نہیں بلکہ ان کی ساس کا گھر ہونا چاہیے جہاں ان کی بیوی رہتی ہے اور اپنی ماں کے خراب اثرات کے تحت اپنی، شوہر کی اور اپنے بیٹے کی زندگی تباہ کر دیتی ہے۔ ڈاکٹر اس گھر میں ہوتا تو کرداروں کے نقوش واضح ہوتے۔ ان کے نفسیاتی پہلو سامنے آتے لیکن جیسا کہ میں بتا چکا ہوں راجع لعل پیچیدہ پروجیکشن سے پہلو بچاتے ہیں۔ وہ ڈاکٹر ریاض کے دواخانے اور ڈاکٹر ریاض کی کہانی سناتے ہیں۔ لیکن ڈاکٹر ریاض تو المناک واقعات کا شروع کرنے والا نہیں، محض ان کا صید زیوں ہے۔ واقعات کو حرکت میں لانے والے تو اس کی بیوی اور بیوی کی ماں ہے۔ اور یہ دونوں پس منظر میں رہتے ہیں۔ کہانی ڈاکٹر ریاض کی پتا بن جاتی ہے۔ بیوی کا ڈاکٹر نہیں بن پاتی۔ اسی سبب ماں کی فطرت کی کمیونگی

اور بیوی کی مجبوری سے بھی ہم واقف نہیں ہو پاتے۔ پریم چند اس تقسیم کو چھوٹے تو اسے شاہکار بنا دیتے کیونکہ وہ انسان کی فطری خواہش کو بیان کرنے کی حدود سے واقف تھے اور جانتے تھے کہ کہانی کی اپنی ایک لکشمین رکھا ہوتی ہے جس کو عبور کرنے کے بعد کردار اپنی بنیادی انسانیت تک کھود دیتے ہیں اور غیر انسانی بن جاتے ہیں۔ اسی لیے پریم چند کرداروں کے دل کو بدل دیتے ہیں تاکہ وہ اپنی انسانیت برقرار رکھیں۔ یہ المیہ سے مختلف رویہ ہے، لیکن پریم چند کو المیہ میں دلچسپی نہیں تھی۔ اسی لیے وہ اپنی کہانی کو کبھی المیہ کے خطوط پر رواں نہیں کرتے۔ رام لعل کرتے ہیں لیکن انجن چالانا آتا نہیں اس لیے گاڑی پٹری سے اتر جاتی ہے۔

یہی حال ”باس کی بیٹی“ کا ہے۔ اس میں ذاتی تعلقات اور ہندو مسلم تعلقات کی تقسیم متوازن ہے۔ کیا آپ اس لڑکی سے محبت کر سکتے ہیں جو دوسرے فرقے سے نفرت کرتی ہو؟ اس بات کا جواب محبت اور نفرت کی گہرائیوں میں ڈوب کر ہی دیا جاسکتا ہے۔ لیکن افسانہ میں نفرت و محبت دونوں جذبات اٹھی ہیں۔ لڑکی کو مسلمانوں سے نفرت نہیں، ان کے خلاف تھوڑا بہت تعصب ہے جو وقت گزرنے کے بعد ختم ہو جاتا ہے اور بالآخر وہ ایک مسلمان بیچ سے شادی کر لیتی ہے۔ افسانہ کے واحد متکلم صاحب کو اسی بات پر حیرت ہے کہ لڑکی میں یہ تبدیلی کیسے آئی۔ قاری بھی یہی سوال پوچھتا ہے۔ رام لعل کے پاس اس سوال کا جواب نہیں۔ پریم چند ہوتے تو جواب دیتے کہ دل کی تبدیلی ان کا بنیادی اخلاقی رویہ تھا۔ وہ لڑکی کو ایک ایسی ناگزیر پجولیشن سے دوچار کرتے کہ اپنی بنیادی انسانیت کو برقرار رکھنے کے لیے اسے یا تو مسلمان سے شادی کرنا ناگزیر ہو جاتا یا کم از کم تعصب کی گرد کو دھو کر ایک نئے انسان کی صورت میں نمودار ہونا فطری عمل ٹھہرتا۔ ذاتی تعلقات ہوں یا سماجی تعلقات، رام لعل دل کی گہرائیوں میں نہیں جھانکتے۔ پریم چند بتاتے تھے کہ آدمی کیوں بدل جاتا ہے۔ رام لعل بتاتے ہیں کہ آدمی بدل جاتا ہے لیکن کیوں کا جواب ان کے افسانہ میں نہیں ملتا۔

جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں کہ اگر رام لعل کی تمام تر افسانہ نگاری ایسی ہی کمزوریوں اور نقائص کی حامل ہوتی جن کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے تو میں ان پر یہ مضمون نہ لکھتا اور انہیں ایک معمولی تفریح پسند یا مقبول عام افسانہ نگار سمجھ کر یکسر نظر انداز کر دیتا۔ لیکن رام لعل نے بعض بہت اچھی کہانیاں لکھی ہیں جن پر اردو افسانہ بجا طور پر فخر

کر سکتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر رام لعل کی کمزوریاں ان کے ابتدائی افسانوں میں ہی نظر آتیں، تو تنقیدی کشادہ دہینی کا تقاضا تھا کہ انھیں نو مشق افسانہ نگار کے تربیتی دور کی فطری لغزشوں کے طور پر نظر انداز کیا جاتا۔ صرف ان کے اچھے افسانوں سے سروکار رکھا جاتا، لیکن ایسا نہیں ہے۔ یہ کمزوریاں ان کی پختہ دور کی کہانیوں میں بھی عموماً آئی ہیں۔ اور ان کی پرچھائیوں نے بعض بہت اچھی کہانیوں کو بھی ہلکا کر دیا ہے۔ رام لعل کی افسانہ نگاری اس قدر ناقابل پیش بینی رہی ہے کہ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ وہ کب خراب کہانی لکھ بیٹھیں۔ وہ جتنے شوق سے اچھی کہانیاں لکھتے ہیں اتنے ہی شغف سے بری کہانیاں بھی لکھتے ہیں۔ اگر وہ سادہ لوح فنکار ہوتے تو بات دوسری تھی۔ لیکن ان کی ذہنی، ان کے تبصروں اور ادھر ادھر لکھے گئے مضامین سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ادب اور آرٹ کے مسائل کو سمجھتے ہیں اور تنقیدی بصیرت سے یکسر محروم نہیں۔ پھر افسانہ نگاری میں ایسی شہرت کیلگی کا سبب سوائے اس کے کوئی نظر نہیں آتا کہ وہ کہانیاں لکھنا چاہتے ہیں اور نہیں جانتے کہ کہانی اچھی بنے گی یا بری اور لکھنے کے بعد جاننا بھی نہیں چاہتے کہ کہانی اچھی بنی ہے یا بری۔ اور یہ فیصلہ وہ اپنے نقادوں اور قارئین پر چھوڑ دیتے ہیں۔ وہ ان لکھنے والوں میں سے ہیں جنھیں اپنی ہر تحریر عزیز ہوتی ہے۔ وہ اس تلف کرنے کی بجائے اس کے ذریعہ اور اس کے سبب خود تباہ ہو جانا پسند کرتے ہیں۔

نت نئی کہانیوں کی ایجاد کے معاملہ میں رام لعل کا ذہن اس قدر خلاق اور زرخیز ہے کہ سوائے پریم چند کے ان کا مقابلہ کسی اور افسانہ نگار سے ممکن نہیں۔ کہانیوں اور انوکھی اور اچھوتی تقسیم کے معاملہ میں ان کا تخیل جیسی قوت ایجاد سے کام لیتا ہے، اگر ان کی فنکارانہ Treatment میں بھی وہ ایسی ہی بصیرت اور سلیقہ مندی سے کام لیتا تو رام لعل بالمشبہ اردو کے دوسرے پریم چند ہوتے اور بیدی، عصمت اور منٹو کی بلند یوں کو چھو نے لگتے۔ بصورت موجودہ رام لعل عبرت ناک مثال ہیں ان لکھنے والوں کے لیے جو فنکاری کی جگہ کاوی اور اپنے جوہر کو نکھارنے کے ذہن اور باشعور عمل سے انماض برتتے ہیں۔ خام فنکاری اچھی سے اچھی تقسیم کے ساتھ کیا سلوک کرتی ہے اور اعلیٰ فنکاری سے معمولی تقسیم بھی کہاں سے کہاں پہنچ جاتی ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے رام لعل کے اچھے برے دونوں قسم کے افسانوں پر تجزیاتی نظر ڈالنا ضروری ہے۔

”اکھڑے ہوئے لوگ“ رام لعل کے چودہ افسانوں کا مجموعہ ہے جو ۱۹۷۳ء میں

شائع ہوا۔ اس میں بعض بہت اچھے اور بعض بہت ناکام افسانے ہیں۔ مثلاً ”مکار جین“ کی تحسین اچھی تھی اور کہانی بھی بہت سلیقہ سے لکھی ہوئی ہے لیکن اسے میلوڈرامائی بنا کر سب خوبیوں پر پانی پھیر دیا ہے۔ کئی سپر نائیک آوارہ اور بد چلن لڑکی کے طور پر مشہور ہے۔ کہانی کے واحد متکلم کے ساتھ رہتی ہے جو کسی بھی نوع کی تادیب اور احتساب کے بغیر کئی کی بد چلنیوں کو برداشت کرتا ہے۔ وہ ایک بہت ہی بھلا آدمی ہے لیکن نامرد ہے۔ رام لعل نے اسے نامرد بنا کر خیر و شر کی کشمکش کا شروع سے خاتمہ کر دیا ہے۔ دنیا میں کئی سپر نائے شر اور ہوس رانی کی ایسی حکمرانی دیکھی ہے کہ وہ نیک واحد متکلم کو دودھ میں زہر ملا کر مار ڈالنا چاہتی ہے کیونکہ وہ سمجھتی ہے کہ ایسے فرشتہ خصلت آدمی کو ایسی ناپاک دنیا میں نہیں جینا چاہیے، جو پاپیوں سے بھری ہوئی ہے۔ یہ دودھ وہ فوجی افسر پی لیتا ہے جس کی کئی سپر نائیکیل ہے۔ کئی کو سزا ہو جاتی ہے اور واحد متکلم اس کے بچے کی دیکھ بھال کرتا ہے۔ یہ تھینر بکھڑم ہے۔ منمو آوارہ عورت اور آوارہ مرد دونوں کو نامعورت یا ستم زدہ عورت یا نامرد یا نیک عادت مرد بنائے بغیر دونوں کو آوارہ ہی رکھ کر ان کی بنیادی انسانی شرافت کو ابھار سکتا ہے۔ رام لعل زندگی کی اس بصیرت سے محروم رہ جاتے ہیں کیونکہ کرداروں پر وہ بیان مرکوز کرنے کی بجائے وہ کہانی کو میلوڈرامائی بنانے میں کشش محسوس کرتے ہیں لیکن یہ افسانہ اتنا معمولی نہیں جتنا کہ ”آخری خواہش“۔ وجہ یہ ہے کہ ”آخری خواہش“ میں رام لعل نے میلوڈرامائی پلاٹ پر کردار قربان کر دیے ہیں۔ کہانی کا واحد متکلم جیلر ہے۔ اس کا ایک بہت ہی گہرا دوست سلو جا اس سے ملنے آتا ہے اور باتوں باتوں میں جیلر کی بیوی کا نسا کو بتاتا ہے کہ وہ اور جیلر دونوں اسٹنہ گہرے دوست ہیں کہ انھوں نے محبت بھی کی تو ایک ہی لڑکی سے کی جو اب اس دنیا میں نہیں ہے۔ پھر سلو جا جیلر کے ساتھ جیل دیکھنے جاتا ہے۔ رام لعل کی تکنیک کی ایک کمزوری یہ ہے کہ وہ حقیقت نگاری کا التباس پیدا کرنے کی خاطر ان تفصیلات کا ڈھیر لگا دیتے ہیں جن کا مرکزی کہانی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ یہاں مختلف قیدیوں کے حالات اور وارداتوں کا بیان ایسا ہی ہے۔ افسانہ کے دوران ان سے کوفت ہوتی ہے اور بعد میں قاری انھیں فراموش کر دیتا ہے۔ جیل میں گھومتے گھومتے بالآخر وہ اس مقام پر آتے ہیں جہاں قیدیوں کو پھانسی دی جاتی ہے۔ یہاں رام لعل واقعات کو بہت ہی ناگوار ڈھنگ سے Stage Manage کرتے ہیں اور کسی نہ کسی طرح سلو جا کو پھانسی کے تختہ

پر پہنچا دیتے ہیں۔ وہ گلے میں پھانسی کا پھندا ڈال لیتا ہے۔ اس کا دوست جیلر بینڈل پر ہاتھ رکھ کر مذاق ہی مذاق میں سلو جا سے پوچھتا ہے۔ ”تمہاری آخری خواہش کیا ہے۔“ اس موقع پر سلو جا اپنے ایک جرم کا اعتراف کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جس لڑکی ”روشنی“ سے وہ دونوں کالج کے زمانہ میں محبت کرتے تھے اسے اپنا بنانے کی خاطر اس نے روشنی کو دھمکی دی تھی کہ وہ کمار، یعنی جیلر کو راستے سے ہٹانے کی خاطر ٹرین سے دھکا دے کر مار ڈالے گا۔ روشنی سخت سردی اور بارش میں سلو جا کے مکان پر اسے اس حرکت سے باز رکھنے جاتی ہے لیکن سلو جا مکان کا دروازہ نہیں کھولتا۔ روشنی نمودنیا میں گرفتار ہو کر مر جاتی ہے۔ یہی سلو جا کا جرم ہے۔ وہ کہتا ہے پھانسی کا بینڈل ہلا دو۔ لیکن کمار اسے گھر لے جاتا ہے۔ دوسرے روز سلو جا کمرے میں چھت کے نیچے سے گلے میں پھانسی ڈالے لٹکا ملتا ہے۔ یہ پلاٹ کی کہانی ہے جو کرداروں اور ان کی شخصیتی نفسیات کو ابھرنے نہیں دیتی۔ محبت میں جب کوئی کردار ارتکاب جرم کی سرحد کو چھونے لگے تو پھر پلاٹ میں کردار کی شخصیت، اس کے اعمال اور اخلاقی رویے توجہ طلب ہوتے ہیں۔ احساس جرم و کفار و جرم کی کہانیاں کردار کو مرکز میں رکھ کر لکھی جاتی ہیں۔ اچھا افسانہ نگار کردار کو پھانسی کے تختے پر چڑھانے کی Gimmick کو سنسنی خیز لکھنے والوں کے لیے چھوڑ دیتا ہے اور خود اس جہنم زار کا تماشا بناتا ہے جو کردار کے اندرون میں کھولتا ہے۔ جرم و گناہ کا بار کردار ہی اٹھا سکتا ہے۔

”ننھا خدا“ خوبصورتی سے لکھی ہوئی ایک کہانی ہے جو حقیقت نگاری سے شروع ہو کر گو تھک کا مافوق الفطری حسن پیدا کر لیتی ہے۔ بیلو کی ماں کو بچہ ہونے والا ہے اور بیلو اور اس کا چھوٹا بھائی اور واحد متکلم جو ایک بچہ ہے اور پڑوس میں رہتا ہے چھت پر جمع ہو کر کھسر پسر اور تاک جھانک کرتے ہیں۔ یہاں تک تو کہانی منٹو کی یاد دلاتی ہے۔ پھر واحد متکلم بریلی سے اپنے ماموں کے ساتھ دہلی چلا جاتا ہے اور محبت میں گرفتار بیلو اسے بے شمار خط لکھتی ہے لیکن لڑکا کوئی جواب نہیں دیتا۔ مدت مدید کے بعد وہ واپس بریلی آتا ہے اور چھت سے ہوتا ہوا بیلو کے گھر جاتا ہے۔ گھر اجاز پڑا ہے لیکن بیلو اندر دیر ان کمرے میں بیٹھی خط لکھ رہی ہے۔ نیچے سے خوف زدہ ماں باپ آواز دے کر لڑکے کو بلاتے ہیں۔ جب وہ نیچے آتا ہے تو لڑکے کو بتاتے ہیں کہ عرصہ ہوا بیلو پاگل ہو کر مر گئی۔ کہانی کا حسن عشق راگیاں کو فوق الفطری ہیبت میں قبول کرنے میں ہے۔

”سٹوڈنٹس“ میں ریلوے کے اڈھیڑ عمر کے کر مچاری ڈپارٹمنٹل امتحان دینے کے لیے جمع ہوئے ہیں۔ ہوٹل اور میس میں ان کا ساتھ ایک نوجوان افسر سے رہتا ہے جس سے ان کا رشتہ رشک و حسد کا ہے۔ کھانے کے کمرے میں افسر کو جو خصوصی مراعات حاصل ہیں اسے دیکھ کر یہ کر مچاری جلتے اور ٹھنکتے ہیں۔ لیکن جب ان کے امتحان کا وقت قریب ہوتا ہے اور ناشتہ تیار نہیں ہوتا اور ان کے دیر ہو جانے کا اندیشہ ہوتا ہے تو یہی افسر ان کا ناشتہ تیار کر اکر اپنی نیک خواہشات کے ساتھ انھیں امتحان کے لیے روانہ کرتا ہے۔ یہاں خلق و خوش اخلاقی شیر و شکر ہیں اور نفاست اطوار دکھاوا نہیں بلکہ نیک نفسی کا مضہر ہے۔ شریفانہ رویہ اپنی قدر رکھتا ہے اور رشک و حسد سے سوائے تکرار کے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اس نکتہ کو افسانہ احسن طریقہ سے بروئے کار لاتا ہے لیکن اڈھیڑ عمر کے ٹکڑوں کے دوبارہ طالب علمانہ حالات میں داخلہ سے جو نفسیاتی، جذباتی اور منطقی خیز مسائل پیدا ہوتے ہیں ان کا ادراک معقول حس ظرافت کے بغیر ممکن نہیں، اور رام لعل میں اس کی کمی ہے۔ بیدی اور منمو کی بات چھوڑیے، پریم چند بھی ہوتے تو ہر ٹکڑ کا ایسا خاکہ اڑاتے کہ یادگار کردار بن جاتا۔ ہم لوگ کلب، میس اور ڈپارٹی کا فلشن میں وہ استعمال نہیں کر پاتے جو مغرب میں ناول کو طریقیہ طور پر بناتا ہے۔ رام لعل اور دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں شادی بیاہ اور دوسرے ہنگاموں کا ذکر ہے لیکن ایسی پارٹیوں کا ذکر نہیں جہاں نئے اور پرانے تعلقات آشنا، کم آشنا اور نا آشنا، بھولے اور گائیاں، شریف اور آوارہ، مقطع اور بنسٹو، غرض کہ بھانت بھانت کے کرداروں کے پر تکلف، بے تکلف اور تکلیف دو رشتوں سے ناول اور افسانوں کی Tense لیکن دلچسپ اور خوش طبع فضا تیار ہوتی ہے۔ اس کمی سے ہمارے مکالمات بھی جانا نہیں پاسکے۔ میرا مقصد ذکاوت کو تاہی کی نشاندہی نہیں بلکہ ان مخصوص سماجی حالات کی طرف اشارہ کرنا ہے جن کے فرق سے سماجی اختلاط کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ ناول یورٹو اتھن کا عطیہ ہے جس کی بنیاد فرد کی انفرادیت ہے۔ ہمارے سماجی ہنگامے اجتماعی نوعیت کے حامل ہوتے ہیں جس میں کوئی فرد اپنی انفرادیت پر قرار نہیں رکھ سکتا۔ مردوں کی محفل الگ ہوتی ہے اور عموماً بے تکلف دوستوں پر مبنی بے تکلف گفتگو دلچسپ اور شوخ ہو سکتی ہے لیکن ڈرامائی نہیں کہ ڈراما ڈہنی اور جذباتی تصادم سے جنم لیتا ہے۔ رام لعل کے زیر بحث افسانہ میں کر مچاریوں کی گفتگو بے رنگ و بے آہنگ

ہے۔ افسانہ دلچسپ موضوع کو پیش کرتا ہے لیکن اس کے بہت سے خانے اور بہت سی تفصیلات شوخ رنگوں کے فقدان کی وجہ سے غیر اطمینانی پیدا کرتی ہیں۔

اس مجموعہ کی بہترین کہانیاں ہیں۔ ”اکھڑے ہوئے لوگ“، ”چاپ“، ”تلاش گمشدہ“، ”رستہ واج“، ”بن باس“، ”بھیڑ اور بھینر“۔ ان میں رام لعل کا آرٹ اپنی بلند یوں کو چھو تا نظر آتا ہے۔

رام لعل سادہ لوح افسانہ نگار نظر آتے ہیں لیکن فی الحقیقت ایسا نہیں ہے۔ ان کی حقیقت نگاری، جذباتیت، آدرش پسندی، اور کلیت کے مقامات سے محفوظ گزر جاتی ہے اور وہ ایک پختہ مغز فنکار کے طور پر زندگی کے وسیع کینوس کا احاطہ کرنے میں کامیاب رہتے ہیں۔ ”بن باس“ میں جب جہیز مناسب نہ ملنے پر رات واپس لوٹ جاتی ہے تو لڑکی کے باپ کا دوست اپنے لڑکے کو دو لہا بنا کر بٹھا دیتا ہے۔ یہ آئینہ یلزم ہے لیکن یہ واقعہ کہانی کا محض ایک جزو ہے۔ رام لعل آگے بڑھتے ہیں۔ یہ شادی کامیاب نہیں ہوتی۔ لڑکی وجے سوری جس نے شوہر کو خوش رکھنے کی ہر کوشش کی تھی، اب آخری کوشش بھی کرتی ہے اور اپنا مذہب تبدیل کر کے شاہدہ بن جاتی ہے اور شوہر کے لیے طلاق کا مسئلہ آسان کر دیتی ہے۔ لڑکا دوسری شادی کرتا ہے، وہ بھی کامیاب نہیں ہوتی۔ وہ شاہدہ سے ہوٹل میں ملتا ہے اور اپنے ڈکھڑے روتا ہے۔ بالآخر وہ وجے سے عبد اللطیف بن جاتا ہے۔ دائرہ مکمل ہو جاتا ہے اور دونوں شادی، طلاق اور تبدیلی مذہب کا بڑا چکر کاٹنے کے بعد پھر جہاں سے چلے تھے وہیں سے ایک نیا سفر شروع کرتے ہیں۔ طلاق کے لیے مذہب کی تبدیلی کا مؤلف خوب فنکارانہ طریقہ پر استعمال ہوا ہے۔ افسانہ کی خوبی یہ ہے کہ میاں بیوی کے جھگڑے کو تحسینیکل بننے نہیں دیا۔ بیاہتا زندگی کی تلخیوں کو ابھارنے کے لیے رام لعل اپنے افسانوں میں اخلاقی بے راہروی، جنسی کج روی یا تشنگی کا سہارا لیے بغیر سیدھے سادے گھریلو واقعات سے زبردست ذرا مائی کام نکالتے ہیں۔ زندگی کی اکثر چھوٹی بڑی الجھنیں، مزاج کے اختلاف، قوت برداشت کی کمی، ناپختہ ذہن کے احمقانہ رویوں اور عقل پر جذبہ کے غلبہ کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ رام لعل یہ بات اتنی ہی اچھی طرح جانتے ہیں جتنی کہ پریم چند جانتے تھے۔ لیکن رام لعل پریم چند کے برعکس اصلاح پسندی کو بالائے طاق رکھ کر انسانی صورت حال کو کبھی تو روائی اور کبھی خوش طبعانہ معروضیت سے قبول کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ یہ اور بات

ہے کہ منٹو اور بیدی کی طرح وہ صورت حال کی قبولیت کے بعد ایک نئے عرفان اور نئی اخلاقیات کی طرف پیش قدمی کرتے نظر نہ آئیں۔ ان کا افسانہ ”اکھڑے ہوئے لوگ“ جو بہت ہی خوبصورت ہے میرے نکتہ کی وضاحت کے لیے پیش کیا جاسکتا ہے۔ چند گزھ میں ایک بیاہتا جوڑا ازدواجی زندگی کی مشکلات میں مبتلا ہے۔ جوڑا متوسط طبقے سے تعلق رکھتا ہے اور نوجوان ہے۔ لڑکا، جو کافی سلجھا ہوا ہے، ایک اور عورت کوداشتہ بنائے ہوئے ہے۔ لڑکی بد مزاج نہیں ہے لیکن بچپن کی خود سری اور ضدی پن کو ابھی تک عقل پختہ کی نگرانی نصیب نہیں ہوئی۔ لڑکی کی ماں ان کا جھگڑا پکڑنے چند ہی گزھ آتی ہے، لیکن وہ مسائل حل نہیں کر پاتی۔ لڑکی ایک موقع پر جب کہ ماں داماد کی انگلی کی کھینچ نکال رہی تھی گزھ جاتی ہے اور ماں گھر چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ رات کہاں بتائے؟ لڑکا اسے اپنی داشتہ کے گھر لے جاتا ہے۔ وہ رات وہیں رہتی ہے۔ صبح اسٹیشن جانے کے لیے روانہ ہوتی ہے لیکن اپنی لڑکی کے گھر نظر ڈالتی ہوئی جاتی ہے۔ گھر کے دالان میں ٹوٹی ہوئی چیزوں کا ڈھیر ہے۔ رات لڑکی نے یقیناً بڑا درد صدم مچایا ہوگا لیکن اندر خواب گاہ میں دونوں میاں بیوی ایک دوسرے سے چمٹے ہوئے گہری نیند سو رہے ہیں۔ ماں واپس لوٹ جاتی ہے۔ رام لعل نے کہانی قابل تعریف فنکارانہ نفاست سے لکھی ہے۔ عنوان بھی بالکل موزوں ہے۔ ”اکھڑے ہوئے لوگ“ اکھڑے ہی رہتے ہیں۔ جب تک دونوں ایک دوسرے کو چمٹ کر سو رہے ہیں فتنہ بھی سو رہا ہے۔ بیدار ہوتے ہی جاگ اٹھے گا۔ جنس جذباتی مسائل کا حل نہیں بلکہ ان سے گریز ہے۔ جذباتی مسائل کا تعلق شخصیت سے ہے اور شخصیت کی پہچان جنسی ملاپ میں نہیں کہ اس حمام میں سب ننگے ہوتے ہیں بلکہ روزمرہ کی عملی زندگی میں ہے۔ ایک جذباتی گانٹھ ہے جو اس بیاہتا جوڑے کی زندگی میں پیدا ہو گئی ہے اور اسے جنس کے ناخن سے کھولا نہیں جاسکتا۔ اس میں شک نہیں کہ زندگی کے بہت سے مسائل جہاں ہوتے ہیں وہیں رہتے ہیں اور اتنا بتا دینا بھی فنکار کا معمولی کارنامہ نہیں، لیکن حقیقت کا ایک ایسا عرفان جو نئی انسانی تفہیم کا درکشادہ کرتا ہو جینکس کی علامت ہے۔ ناول کے مقابلہ میں مختصر افسانہ کی یہی خصوصیت ہے کہ وہ بازھ پر آئی ہوئی ندی کا تماشا دیکھتا ہے۔ ناول میں سورج پھر طلوع ہوتا ہے اور ندی اپنی تمام کثافت کے ساتھ پھر نشیب و فراز سے گزرتی ہے اور نیا موڑ لیتی ہے۔

”چاپ“ کا فنکا کے طرز کی رُوح فرسا کہانی ہے۔ اگر وہ کافکا کی علامتی معنویت پیدا کر لیتی تو اردو کے شاہکار افسانوں میں شمار ہوتی۔ بصورت موجودہ بھی وہ کم قابلِ تعریف نہیں۔ رام لعل کا کہانی کہنے کا آرٹ یہاں اپنے شباب پر ہے۔ یہ اس آدمی کی کہانی ہے جو گھر میں خزانہ کھودنے کے لیے گھڑا کھودتا ہے اور بالآخر اسی میں دب کر رہ جاتا ہے۔ اندر مٹی کے ڈھیر کے نیچے پڑا ہوا وہ اوپر فرش سے آتی ہوئی اپنی بیوی اور ایک دوسرے مرد کے قدموں کی چاپ سنتا ہے۔

”بھیٹر اور بھینٹر“ اور ”ریسٹ و ایج“ انوکھے موضوعات پر قابلِ فخر کہانیاں ہیں۔ ان کہانیوں کے بیان، اسلوب اور تکنیک میں رام لعل ایک منجھے ہوئے فنکار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ ”ریسٹ و ایج“ میں رام لعل نے ایک ہی کردار کو مرکز میں رکھ کر اس کی جذباتی کشمکش، شادی کے ہنگاموں اور دوسرے کرداروں کے ذہنی خلبان، ڈرامائی واقعات، حال اور ماضی کے تجربات کا ایسا خوبصورت فیوژن پیش کیا ہے کہ قاری عیش عیش کر اُٹھتا ہے۔ اس میں ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جو دلہن بنی ہوئی ہے لیکن ایک ایسے لڑکے کی جس کے ادھیڑ عمر کے بیرسٹر باپ نے اسے ایک بار بس اسٹینڈ سے اپنی کار میں لفٹ دی تھی، اس کے ارادے بالکل نیک نہیں تھے، لیکن وہ چہنچہا ہوا ابد معاش بھی نہیں تھا۔ اس نے دست درازی نہیں کی لیکن لڑکی کو راغب کرنے کی ضرورت کو شش کی۔ اس کا ہاتھ ہاتھ میں لے کر اسے ایک اچھی رست و ایج دینے کا منصوبہ بنایا لیکن لڑکی خوف زدہ ہو کر ایک بہانہ بنا کر کار سے اتر گئی، اور پھر واپس نہیں آئی۔ شادی کے بعد گھر صاف کرتے ہوئے بیرسٹر کی کتابوں کے پیچھے سے اسے اتفاقاً رست و ایج ہاتھ آئی۔ شاید بیرسٹر نے اس گمان پر کہ لڑکی دوسرے روز بھی بس اسٹینڈ پر گھڑی مل جائے، گھڑی خرید لی ہوگی۔ جب بیرسٹر کے لڑکے نے لڑکی سے بات پکٹی کی تو بیرسٹر نے بہت مخالفت کی، لیکن اس کی ایک نہ چلی۔ شادی ہوئی، لیکن ابھی تک باپ لڑکی کو بدھائی دینے نہیں آیا۔ آخر لڑکی خود اس کے پاس جاتی ہے اور چرنوں میں سر جھکا دیتی ہے اور کہتی ہے، انسان غلطی کا پتلا ہے۔ میں نے آپ کو معاف کر دیا، لیکن بیرسٹر حرکتِ قلب بند ہو جانے سے مر گیا ہوتا ہے۔ جہاں تک عورت کا تعلق ہے رام لعل اپنے افسانوں میں پریم چند اور بیدی کا نہایت خوبصورت امتزاج پیش کرتے ہیں۔ عورت جو ہمیشہ مرد کے شکنجہ کی زد میں رہتی ہے، دھرتی کا پھیلاؤ، نرمی اور سختی رکھتی

ہے، مرد تو ازدھنگار باہی ہے۔ عورت کے سنبھالے ہی سنبھلتا ہے اور سنبھل سنبھل کر بھی پھسلتا ہے، تو عورت ہی پر۔ یہ افسانہ اتنا خوبصورت ہے کہ ہر سطر کی ناگہانی موت بھی ناگوار نہیں لگتی۔ حالانکہ رام لعل کی یہ کمزوری رہی ہے کہ اکثر مشکل پتویشن سے نکلنے کے لیے وہ ناگہانی موت کا ضرورت سے زیادہ استعمال کرتے ہیں۔ جب وہ افسانہ لکھنے روانہ ہوتے ہیں تو کان پر قلم، سر پر جبریل اور کندھوں پر ملک الموت سوار ہوتے ہیں۔ میں سوچتا ہوں بیدی بیرسٹر کو نہ مارتا۔ ستم ظریف زندگی کا کھیل جاری رہتا۔ سوفسطیس بھی یوڈی پس کو کولونس بھیجتا ہے نا۔ اندھے یوڈی پس کے ہاتھ انہی دو لڑکیوں کے کندھوں پر ہیں جو بیٹے اور ماں کے اختلاط کی نشانیاں ہیں۔ المیہ کا ہیر و خودکشی نہیں کرتا۔ اسی وقت مرتا ہے جب اس کی موت سے دنیا ایک نیا توازن پیدا کرتی ہے۔ بیرسٹر اگر نہ مرتا تو — یہ وہ سوال ہے جس پر رام لعل اگر غور کرتے تو اخلاقی لغزشوں کے جہنم زار میں تپ کر کندن بننے کے کیا معنی ہیں، وہ انھیں سمجھ میں آجاتے، میں جانتا ہوں کہ یہ راستہ پریم چند کے گھر جاتا ہے لیکن بہر حال ایک راستہ ہے جو کہیں نہ کہیں جاتا تو ہے۔ موت تو ٹرمینس ہے، اسی لیے تمام مسائل کا حل اور اجزائے پریشاں کی شیرازہ بندی ہے۔ افسانہ مسئلہ کا حل نہیں ہوتا، بلکہ مسئلہ کے ساتھ جینے کے آداب سکھاتا ہے، یا جینے کا حوصلہ بخشتا ہے۔

”بھیڑ اور بھیڑ“ کہانی کار رام لعل کے فن کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ معمولی واقعات کو جوڑ کر اور اتفاق کو نہایت سبھل طریقہ پر کام میں لا کر انھوں نے ایک دلچسپ کہانی کا تار و پود بنایا ہے۔ رام لعل نے کہانی اس ہو لے ہو لے انداز سے کہی ہے اور ہر تفصیل پر ان کی نظر اس قدر مشاقانہ ہے کہ ایک سوچی سمجھی Design میں عجب بڑبستی پیدا ہو گئی ہے۔ ایک عورت اور ایک مرد جو کسی زمانہ میں ایک دوسرے سے محبت کرتے تھے اور اب شادی شدہ ہیں اتفاقاً شام کو مل جاتے ہیں۔ راستے، ہوٹل ریسٹورینٹ میں بھیڑ اتنی ہے کہ انھیں کہیں جگہ نہیں ملتی اور وہ قریب اسٹیشن پرز کی ہوئی ٹرین کی ڈانگنگ کار میں پناہ لیتے ہیں اور باتوں میں اس قدر مشغول ہو جاتے ہیں کہ ٹرین چلنے کا انھیں احساس تک نہیں ہوتا۔ کلکتہ سے ایک گھنٹہ کے فاصلہ پر ٹرین جب پہلی بار رکتی ہے تو وہ اترتے ہیں۔ کلکتہ واپسی کے لیے نہ کوئی سواری ہے نہ ان کے پاس پیسے۔ دوسری ٹرین کافی دیر کے بعد ہے اور وہ تین گھنٹہ لیٹ۔ دونوں فکر مند ہیں۔ ایک اپنے شوہر کی طرف سے،

وہ سر اپنی بیوی کی طرف سے۔ بہر حال ٹرین آتی ہے، دونوں سوار ہوتے ہیں، رات بیت چکی ہے، صبح ہونے والی ہے، کلکتہ سے سات آٹھ میل کے فاصلے پر ایک چھوٹے سے اسٹیشن پر لوگوں کا ہجوم ہے جو لوکل ٹرین کے نہ آنے پر ہنگامہ مچائے ہوئے ہے۔ پتھرو کی تیاری ہے، پولیس آنے والی ہے۔ مرد کی سمجھ میں ایک ترکیب آتی ہے۔ وہ عورت کو سمجھاتا ہے، وہ آندولن کرنے والوں کی بھیڑ میں شامل ہو جائیں۔ ایک دو روز کی جیل ہو جائے گی۔ رات غائب رہنے کا بہانہ مل جائے گا۔

”تلاش کمشدہ“ اثر انگیز کہانی ہے۔ ایک ایسی عورت کی چہتا جس کے شوہر اور بچے فسادات میں مارے گئے ہیں اور جسے اپنے ایک پرانے چاہنے والے کی تلاش ہے جو اس کی زندگی کو سہارا دے سکے۔ یہ پتا وہ واحد متکلم کو اپنے چاہنے والے کا دوست سمجھ کر سناتی ہے۔ اس کی غلط فہمی اس کی بیچارگی کو دو گنا کر دیتی ہے اور اس بیچارگی کو شدید بناتی ہے۔ ریسٹورنٹ کی شور و غل سے بھری ہوئی فضا۔ لوگ سیاست پر باتیں کرتے ہیں لیکن اس عورت کے وجود سے بالکل بے خبر ہیں جو ان کی فنانک سیاست کا شکار انہی کے بیچ اپنی دکھ بھری کہانی ایک ایسے شناسا کو سناتی ہے جو شناسا بھی نہیں اجنبی ہے۔ اگر افسانہ میں اس تضاد کو زیادہ شدت سے ابھارا جاتا اور ہوٹل کے شور و غل اور عورت کی خاموش چہتا، پس منظر میں سیاسی مباحث اور پیش منظر میں سیاست کی صید زبوں انسانیت کے تضاد میں رنگ بھرا جاتا تو افسانہ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا۔ مختصر افسانہ کا آرٹ قصیم کو چاقو کی مانند دل میں پیوست کرنے کا آرٹ ہے۔ ہنھا چاقو افسانہ نگاری کے آرٹ سے عدم تو جہی کی نشانی ہے۔

”گلی گلی“ (۱۹۶۰ء) میں کل چند رہ افسانے ہیں۔ ”ہسٹری شیئر“ میں ایک نہایت ہی بد اخلاق تھانیدار کو واحد متکلم بنایا گیا ہے اور یہ پہلا قدم ہی غلط ہے کہ نفرت انگیز کردار کے آدمی کو قاری بطور واحد متکلم کے اس وقت تک قبول نہیں کر سکتا۔ جب تک طنز، طعنت (Irony) کے ذریعہ اس کی حرکات و سکنات کو ناقابل برداشت ہونے کے باوجود گوارا نہ بنایا جائے۔ یہ تند خو اور سفاک تھانیدار ایک عادی مجرم کی جواب سدھر گیا ہے محض شبہ کی بنا پر بڑی پٹائی کرتا ہے۔ یہاں زد و کوب قصابیت میں بدل گیا ہے اور یہ سوال پیدا کرتا ہے کہ آرٹ جو سرچشمہ حسن و نشاط ہے کیا اس قصابیت اور سفاکی کو جو اکثر فطرت پسند افسانہ بڑے چاؤ سے پیش کرتا ہے، اپنے پہلو میں جگہ دینے کا روادار

ہے؟ فطرت پسند فلشن سے لوگوں کی برشتگی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ اس قدر غلیظ اور سفاک ہو جاتا ہے کہ آرٹ رہتا ہی نہیں۔ خوبصورتی سے کہیں زیادہ بد صورتی کو آرٹ میں برتنے میں فنکار کی آزمائش ہے۔ یوں نہ سمجھیے کہ محض تشدد اور سفاکی کے خلاف آپ کی نفرت افسانہ کو اچھا افسانہ بنانے کے لیے کافی ہے۔

”نصیب جلی“ میں ایک سکھ کی کہانی ہے جو اپنے مسلمان دوست کو فساد یوں سے بچانے کے لیے اپنی بیوی کے پہلو میں لٹا دیتا ہے۔ مدت دراز کے بعد یہ دوست جب پاکستان سے آتا ہے تو دونوں میاں بیوی اس سے ملنا نہیں پاتے۔ دونوں پر شرم و ندامت کا جذبہ غالب آگیا ہے۔ ایسی کہانیاں مسرت و بصیرت پیدا نہیں کرتیں بلکہ خلجان پیدا کرتی ہیں کہ افسانہ نگار کوئی موقف ابھار نہیں پاتا۔ یہ کنفیوژن اس وجہ سے پیدا ہوا ہے کہ رام لعل محبت و ایثار اور شرم و حیا کے درمیان قطبین پیدا کرتے ہیں۔ حالانکہ محبت و ایثار کی قدر و قیمت شرم و حیا سے زیادہ ہے۔ مثلاً وہ ماں باپ جو در درازہ میں ترقی اور موت اور زندگی کے بیچ جھکولے کھاتی لڑکی کو فرض کیجیے مرد ڈاکٹر کے پاس لے جانے سے شرماتے ہوں تو ان کی شرم و حیا میں بطور ایک آدمی کے آپ کو کیا دلچسپی ہو سکتی ہے۔ سائنس کی ناول میں بوزھسے فاقہ زدہ مرد کو جوان عورت اپنا دودھ پلاتی ہے، یہ بے سچی، بے چٹھی، برہنہ اور ارضی انسانیت۔ انسانی ہمدردی کی ایک خوبصورت مثال مشہور امریکی ڈرامے ”Tea And Sympathy“ میں ملتی ہے جس میں ایک بد اطوار پروفیسر ایک نوجوان طالب علم میں یہ احساس پیدا کرتا ہے کہ وہ مرد نہیں رہا، اور خود پروفیسر کی بیوی ایک زبردست جذبہ ہمدردی کے تحت طالب علم سے ہمکنار ہو کر اس کے احساس مردی کو از سر نو زندہ کرتی ہے۔ یہ لوگ انسانی محبت اور ہمدردی کی ایسی مثال قائم کرتے ہیں جو مردانہ اخلاقیات سے پیدا ہوتی ہیں۔ رام لعل کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ کہانی کے لیے ضروری ہے کہ وہ انسانی صورت حال کا صحیح نقش پیش کرے اور قدروں کا شعور بخشنے۔ ان کا خود کا موقف صاف ہونا چاہیے۔ صاف نہ ہو تو کہانی لکھنی ہی نہیں چاہیے کہ ناکام کہانی سے خراب کہانی اسی سبب سے مختلف ہوتی ہے کہ ناکام کہانی محض مایوسی پیدا کرتی ہے جب کہ خراب کہانی نان آرٹ کی مانند تردد اور خلجان پیدا کرتی ہے۔

”ہمسفر“ میں واحد متکلم چاہتا ہے کہ وہ اپنے ہمسفر سے بات چیت کرے۔ لیکن

کیا رمنٹ کا یہ تنہا مسافر کچھ لکھنے میں اتنا مصروف ہے کہ واحد متکلم کو گویا درخور اعتنائی نہیں سمجھتا۔ دوسرے روز صبح وہ بات کرتا ہے تو واحد متکلم اس سے کچھلی بے اعتنائی کی شکایت کرتا ہے۔ مسفر مسکرا کر اس کے سامنے ان کاغذوں کا ڈھیر رکھ دیتا ہے جن میں اس نے واحد متکلم کی بے شمار تصویریں بنائی تھیں۔ گویا مسفر کی لائق تعلق ایک معنی میں تکیلی تعلق کی نشانی تھی۔ ایک ذرا سی جنبش قلم سے افسانہ میں یہ گہری معنویت پیدا کی جا سکتی تھی کہ فنکار آدمی میں یا انسانی صورت حال میں جذباتی طور پر فاصلہ قائم رکھ کر اسے آرٹ کے ایک موضوع کے طور پر دیکھتا ہے تو کون سے نفسیاتی اور جمالیاتی مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ افسانہ اس طرح فنکارانہ معروضیت اور جذباتی لائق تعلق کے مسئلہ کا دلچسپ مطالعہ بن سکتا تھا۔ لیکن تقسیم کی اس معنویت کو اجاگر کرنے کے لیے جمالیات میں جس نوع کی فلسفیانہ بصیرت کی ضرورت ہے وہ رام لعل کے پاس نہیں ہے۔ کہانی محض کہانی رہتی ہے۔

”کلی کلی“ کی اکثر کہانیاں انسان کے ازلی مسئلہ ”پند ار اور شکست پند ار کا دلچسپ مطالعہ پیش کرتی ہیں۔ ”چمار“ میں ایک برہمن جو موچی کا کام کرتا ہے اور جس کی آوارہ لڑکی پیشہ کرتی ہے اس ذات کی زندگی کو برداشت کرتا ہے، لیکن لڑکی کا یہ چمار کے ساتھ کرنے پر رضامند نہیں۔ ”سورج پاند ستارے“ میں ایک معمول بانجھ عورت پڑوسی کی مفلوک الحال عورت کے خوبصورت بچوں میں سے ایک لڑکی کو گود لینا چاہتی ہے لیکن ماں کی مامتا اس پر رضامند نہیں ہوتی۔ کہانی بہت سلیقہ سے لکھی ہوئی ہے اور بانجھ عورت کی بچوں میں دلچسپی کو نہایت نفسیاتی ژرف نگاہی سے پیش کیا ہے۔ تقسیم کو ابھارنے کے لیے مناسب واقعات کی رام لعل کے پاس ویسے بھی کمی نہیں ہے۔ اسی کہانی کی مانند رام لعل اگر اپنی دوسری کہانیوں میں بھی واقعات کے صحیح انتخاب سے کام لیتے تو حشو و زوائد کا وہ احساس جو مثلاً چمار اور دوسری کہانیوں میں ہوتا ہے نہ ہونے پاتا۔ اسی موضوع پر موپاساں کی بھی ایک کہانی ہے لیکن موپاساں نے بتایا ہے کہ وہ ماں باپ جو بچہ گودی دینے سے انکار کرتے ہیں کیسے خسارے میں رہتے ہیں۔ رام لعل کے افسانہ میں بچہ کے روشن مستقبل پر مامتا کا جذبہ غالب آ جاتا ہے۔ محنت اور فرض کی کشمکش ازلی ہے اور اس کا سوائے ایثار و قربانی کے کوئی حل نہیں، اور ماں ایثار سے کام نہیں لیتی۔ لیکن پند ار اور شکست پند ار پر رام لعل کا بہترین افسانہ ”روشنی اور سائے“ ہے۔

ایک کلرک جو خوشامد اور تحقیر نفسی کی قیمت پر ترقی نہیں پا رہا اور اسی لیے ترقی کو نشی لے
 عزم ہی سے محروم، آزاد اور انفرادیت پسند زندگی گزارتا ہے۔ جب مجبوراً ترقی کی کوشش
 کرتا ہے تو نوکری شاہی نظام کیسے اسے اپنے شکنجہ میں لے کر اس کے پندار کو توڑتا ہے،
 اس کا نبوت خوبصورت بیان افسانہ میں ہوا ہے۔ ترقی کے لیے محض لکھن اور فرغ
 شناسی ہی کافی نہیں بلکہ عزت نفس کو الگ رکھ کر صاحب لوگوں کے ادنیٰ کام کرنا بھی
 ضروری ہے۔ اس افسانہ کا کمال یہ ہے کہ آفس کے Routine کو ذرا مانی واقعات میں
 بدل دیا گیا ہے۔ قطع نظر اس سے کہ ہمارا دور ایسے کا دور ہے یا نہیں، یہ حقیقت ہے کہ
 معمولی لوگوں کی معمولی زندگی کو چھوٹی موٹی دلچسپیاں اجیران بناتی ہیں اور اس حقیقت
 سے رام لعل بخوبی واقف ہیں۔ ”دشتِ دل“ میں ایک کمزور کردار کا فحشی جو اپنی بد چلن
 بی بی پر قابو نہیں رکھ سکتا بالآخر اس سے پیشہ کرنا شروع کرتا ہے اور اپنے عزیز
 دوست کے ہاتھوں اس کا سودا کرتا ہے۔ دوست اتفاقاً غصہ ہوتا ہے کہ فحشی کو مار ڈالتا
 ہے۔ دوست لنگوٹ کا پٹکا نہیں، لیکن دوست کی بی بی پر ہاتھ ڈالنا گوارا نہیں کرتا۔ فحشی
 کو یا اپنی بی بی کا نہیں بلکہ اپنے دوست کی عزت نفس کا سودا کرتا ہے۔ کہانی کا یہی نفسیاتی
 اور اخلاقی پہلو ہے جسے انہم کر اپنے تمام تصادمات کے ساتھ سامنے آنا چاہیے تھا، لیکن
 جس چیز پر رام لعل کو توجہ مرکوز کرنی چاہیے اس پر نہیں کرتے اور تقسیم فی ضروری
 تفصیلات اور میلو ذرا مانی موت میں غائب ہو جاتی ہے۔ اسی تقسیم کو پیش کرنے کے لیے
 بی بی کے شخصی اور منہ کے غیر شخصی آرٹ کا امتزاج چاہیے۔ یہ امتزاج رام لعل پیدا
 کر سکتے ہیں۔ لیکن ان کی ثبوت پسندی انہیں وہ عیسوی عطا نہیں کرتی جو اس کا مسکے
 لیے ضروری ہے۔ یہی کمزوری ”راکھ“ کی ہے جو کہانی کا ڈھانچہ بن کر رہ گئی ہے۔ درنہ
 ایک ٹھنڈا شوہر کے ہاتھوں ایک تعلیم یافتہ عورت کی تباہی کی دردناک داستان بن جاتی۔
 عورت لیڈی ڈاکٹر ہے اور شوہر اس لڑکی کو اسقاطِ حمل کے لیے اس کے پاس لاتا ہے،
 جو اس سے نیوٹن لیتی تھی اور جو اس کی ہوس کا نشانہ بنی۔ اس تقسیم کا تنخص نہ کرنے کا
 نتیجہ یہ ہوا کہ رام لعل کو لیڈی ڈاکٹر کی فرغ شناسی کے پہلو ابھارنے کے لیے بہت سے
 ایسے واقعات بیان کرنے پڑے جو لیڈی ڈاکٹر کے اپنے پڑوسیوں کے ساتھ اچھے
 تعلقات کی ترجمانی تو کرتے ہیں لیکن جن کا کہانی کی مرکزی تقسیم سے کوئی رشتہ نہیں۔
 رام لعل کے افسانوں کے دوسرے تین مجموعے جن کا میں ذکر کرنا چاہتا ہوں

”آواز تو پہچانو“ ۱۹۶۳ء، ”چراغوں کا سفر“ ۱۹۶۶ء اور ”گل کی باتیں“ ۱۹۶۷ء ہیں۔ ان میں کل ملا کر ۴۵ کہانیاں ہیں۔ محولہ بالا میں سے آخری مجموعہ میں سب سے زیادہ کمزور کہانیاں ہیں جو اس بات کا ثبوت ہے کہ رام لعل میں فنی ارتقا جیسی کوئی چیز نہیں۔ وہ خراب کہانیاں لکھنے کا کوئی وقت مقرر نہیں۔ اس آخری مجموعہ میں زیادہ تر کہانیاں پلاٹ کی کہانیاں ہیں جن کی وجہ سے نہ تو کردار ابھرتا ہے نہ تقسیم۔ مثلاً ”خوشبو کی موت“ میں لڑکا ایک ایسی لڑکی سے شادی کرنا چاہتا ہے جس کی ماں جو مر چکی ہے بد پائی تھی۔ لڑکے کا باپ بہت مخالفت کرتا ہے اور بالآخر ایک چٹھی چھوڑ کر چلا جاتا ہے جس میں لکھا ہوتا ہے کہ یہ شادی ناممکن ہے کیونکہ لڑکی اسی کا اٹھ ہے۔ اسی طرح ”لوہوں کا سفر“ میں دوستی اپنی کھلی کی موت پر اس کے گھر جا کر گریا کرم کرتی ہے لیکن ایک کانٹہ کے ذریعہ اسے پتہ چلتا ہے کہ اس کے شوہر اور مرحوم کنبلی کے بیچ ناجائز تعلقات تھے۔ ایک معنی میں یہ دھوکے بازی کی کہانی ہے جو عورت کی موت کی وجہ سے مناسب اخلاقی رد عمل پیدا نہیں کر پاتی کہ مرے ہوؤں کی برائیاں معاف کر دینا انسانی سرشت کا جزو ہے۔ دوستی جیسی نیک عورت کے ساتھ دھوکے بازی کرنے والی عورت اور شوہر اخلاقی ہی نہیں نفسیاتی مسئلہ بھی پیش کرتے ہیں جو کرداروں کے اندرون میں جھانکے بغیر حل نہیں ہو سکتا۔ لیکن کرداروں کو پلاٹ پر قربان کر دیا گیا ہے۔ ”فاصلے“ ملازمت کے لیے بیوی سے دوری کی سماجی سمیٹا پیش کرتی ہے لیکن ایک غیر دلچسپ پلاٹ کی خاطر سمیٹا کی چھان بین نہیں کی گئی۔ شوہر نہایت طویل فاصلہ طے کر کے ہر ہفتہ بیوی سے ملنے جاتا ہے اور بالآخر تھک ہار کر ایک داشتہ رکھ لیتا ہے۔ یہ سوال کہ وہ اپنی بیوی کو اپنے پاس کیوں نہیں رکھتا، میں نہیں اٹھاتا بلکہ افسانہ خود اٹھاتا ہے لیکن اس کا جواب نہ شوہر دیتا ہے نہ رام لعل۔ اخیر میں شوہر داشتہ کو چھوڑ کر بیوی کو بلا لیتا ہے۔ سمجھوتہ کی نوعیت اگر اقتصادی ہے تو غلام عباس کے افسانہ ”سمجھوتہ“ سے مقابلہ کیجیے اور دیکھیے کہ کرداروں کو مرکز توجہ بنانے سے افسانہ کہاں سے کہاں پہنچ جاتا ہے۔ ”فرضی آگ کی لو“ ”منٹو کا“ ”دھواں“ اور ”بیدی کی“ ”چھو کری کی لوٹ“ کا ملغوبہ ہے۔ پتہ نہیں کیوں ہم بچوں پر جب بھی افسانہ لکھتے ہیں تو انھیں کوٹھے کدواتے ہیں، یا خواب گاہ میں ماں باپ کا اختلاط کا منظر دکھاتے ہیں، یا ان سے بڑی لڑکی سے دولہا دلہن کے کھیل کھلاتے ہیں۔ نہ جانے ہم کیوں مثلاً جارج ایلیٹ کی مانند میگی اور اس کے بھائی نام

کا بچپن پیش نہیں کر سکتے یا کنس کی مانند بچوں کے کرداروں کو غیر فانی نہیں بنا سکتے۔
 ایسا لگتا ہے ہم بچوں کی زندگی میں اس ڈرامے کو دیکھ نہیں سکتے ہیں جو جنس کی مار و حار
 سے الگ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ”اواس اواس ستمبر“ پلاٹ کی کہانی ہے لیکن دلچسپ ہے
 کیونکہ رام لعل تحیر کے عنصر کو خوبی سے نبھائے ہیں، اور بارڈی کے اس قول کو ثابت
 کر گئے ہیں کہ ناقابل یقینی کا عنصر واقعات میں ہونا چاہیے، کرداروں میں نہیں۔ کہانی
 کہانی کے طور پر اچھی ہے لیکن تقسیم میں کوئی جان نہیں۔ وہ آدمی جس نے اندھیرے
 میں عورت کا بوسہ لیا تھا کوئی غیر نہیں اس کا شوہر ہی تھا کوئی معنی خیز نکتہ منکشف نہیں
 کرتا۔ اسی طرح ”یادگار“ جسے ایک ایسی حرمان نصیب محبت کا افسانہ بننا چاہیے تھا جو
 ایک دلچیز عمر کے افسر کو اپنی اسٹیو سے ہوتی ہے، محض پلاٹ اور وہ بھی غیر دلچسپ اور
 بے معنی پلاٹ کی کہانی بن گئی۔ ”سحر سے پہلے“ ایک دلچسپ تقسیم کی کہانی ہے لیکن اس
 کا مطالعہ پریم چند، منو اور رام لعل کے فرق کو نمایاں کرتا ہے۔ کیا نیر ابد شگون ہے۔
 خاندان کی مخالفت کے باوجود واحد متظم نیر اسے شادی کرتا ہے لیکن نیر ا کے گھر میں
 آتے ہی اس کا کاروبار چوڑھو ہو جاتا ہے۔ سب نیر ا کو بد شگون قرار دیتے ہیں لیکن شوہر
 چونکہ سمجھ دار آدمی ہے، جانتا ہے کہ کاروبار کی خرابی میں اس کا اور اس کے بھائیوں کا
 قصور ہے۔ بد شگونی ایک تو اہم ہے اور افسانہ میں تو اہم کے خلاف بغاوت ہے۔ فرض
 کیجئے شوہر حقیقت پسند نہ ہوتا بلکہ قدرے ضعیف الاعتقاد ہوتا، اور اس میں یہ احساس
 پیدا ہوتا کہ واقعی نیر ا کے قدم منہجوں ہیں۔ یہاں پریم چند نیر ا کو ایک ایسی المناک
 صورت حال کے مرکز میں رکھتے کہ اسے دیکھ کر شوہر یا اس کے بھائی باپ کا کلیجہ لرز
 اٹتا اور انسانی ہمدردی کا سیلاب تو بہات کے حصاروں کو توڑ دیتا۔ تعصبات کے
 حصاروں کو دردناک انسانی صورت حال ہی توڑ سکتی ہے اور رام لعل یہ صورت حال پیدا
 نہیں کر پائے۔ پے پے بد شگون واقعات ایک عام آدمی میں یہ احساس پیدا کرنے
 کے لیے کافی ہے کہ عورت واقعی بد شگون ہوگی۔ افسانہ روشن خیال کو روشن خیال
 ثابت کرتا ہے حالانکہ اس کا کام تنگ نظر کو الیہ انسانی صورت حال سے دوچار کر کے
 اس کی کسوٹی کرنے کا ہے۔ ”غم“ اور ”لمحوں کی دہلیز“ اس مجموعے کے کامیاب افسانے
 ہیں۔ ”لمحوں کی دہلیز“ فنکارانہ احتیاط اور کفایت شعاری سے لکھا گیا ہے۔ وہ آدمی جس
 نے ایک عورت کی محبت کی خاطر اپنی بیوی اور بچوں کو چھوڑ دیا ہے، پھر اپنے کنبہ میں

آتا ہے اور ایک ریسورٹ میں اپنی لڑکی کے محبوب سے ملتا ہے۔ یہ افسانہ ایک پیچیدہ جذبہ جاذبیت کا اچھا نمونہ ہے۔ یہاں نظر پلاٹ پر نہیں کردار پر ہے۔ ”غم“ ایک عورت کی ایسی کہانی ہے جسے شوہر سے لکھ نہ ملا لیکن ایسی اپناجیت بھی نہ ملی جو اس کے احساس میں تنہائی کو نابود کرتی۔ اپنی ذات میں دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے عورت کو ہمیشہ اپنے خوبصورت جسم کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ شوہر کی رغبت میں ہوس اور عیاشی کا عنصر غالب ہے۔ شراب پی کر عین اختلاط کے وقت شوہر کے مر جانے پر عورت کے آنسو خشک ہو جاتے ہیں۔ وہ شوہر کو سیدھا لٹاتی ہے۔ کہنے سے بدلتی ہے تاکہ لوگوں کو خبردار کرے۔ ایک دھڑلے کی بوجھ سے لگا کر غٹ غٹ پی جاتی ہے۔ ابھی تک دوروئی نہیں تھی۔ زندگی میں شوہر نے محبت اور یگانگت کی کوئی لرزش اس میں پیدا نہیں کی تھی۔ اور اب مرنے پر اسے اس غم سے بھی محروم رکھا جس پر زندگی کا حق ہوتا ہے۔ اس بے پناہ جنسیت کا زائید و بیچارگی کا احساس ایک عین کر اٹھتا ہے اور وہ پتک پتک رو پڑتی ہے۔

”آنگن“ اور ”قبر“ دونوں نہایت فکارتنا و شائستگی سے لکھی ہوئی اشیاء سے وابستگی کی انسانی کہانیاں ہیں۔ آنگن جو کبھی بنگاموں سے گونجا کرتا تھا۔ اب بیکار پڑا ہے۔ بیوی کے اصرار پر شوہر آنگن سے وابستہ اپنی یادوں پر کفن ڈال کر آنگن میں نئی تعمیر کا خاک بنانے بیٹھ جاتا ہے۔ گو افسانہ بہت نظم و ضبط سے لکھا گیا ہے، لیکن تقسیم جذباتی ہے۔ ”قبر“ اس سے بہتر ہے کیونکہ اس میں عجیب و غریب انداز سے ایک فرد کی اپنے آبائی گانو سے وابستگی، بچپن کی یادیں اور نوستالجیا کی لرزشوں کو کہانی کے تار و پود میں سمیٹا دیا ہے۔ آنگن کے برخلاف اس افسانہ میں بیوی اپنے شوہر کی جذباتی کیفیتوں کو آہستہ آہستہ سمجھ پاتی ہے۔ ہر عورت کی طرح اسے اپنے میکے کی یادیں زیادہ عزیز ہیں۔ لیکن بتدریج وہ جان پاتی ہے کہ اپنے آبائی گانو کی یادوں کا مرد کے پاس بھی ایک سرمایہ ہوتا ہے۔ یہ پورا خاندان ایک سفر میں ہے اور جب گاڑی اس اسٹیشن پر ٹھہرتی ہے جو شوہر کا آبائی گانو ہے اور جس سے وہ ملازمت کے سبب عرصے سے بچھڑا ہوا ہے تو شوہر بیوی بچوں کو لے کر وہیں اتر جاتا ہے اور گانو کے گلی کوچوں میں گھومتا ہے اور اپنے واقعات سناتا ہے، اور اس کتے کو یاد کرتا ہے جو بچوں کے ساتھ اسٹیشن پر جایا کرتا تھا اور پھر ریل سے گٹ کر مر گیا اور بچوں نے اس کی قبر بنائی، لیکن اب تو قبر کا نام و نشان تک نہیں۔

آخر میں بیوی جو ایک شوہر کے اسٹیشن پر اتر جانے سے کبیدہ و خاطر تھی پوچھتی ہے۔
 ”کیا آپ چاہتے ہیں ہم لوگ کچھ روز یہاں رہیں۔“ کہانی کا دلچسپ پہلو میاں بیوی کا
 ہمدردی نہ ہوتا ہو جاتا ہو جذباتی فاصلہ ہے۔ عورت اور مرد دونوں ساتھ رہنے کے باوجود اپنی
 اپنی ذہنی فضاؤں میں سانس لیتے ہیں اور آدمی کا یہ سمجھنا کہ دوسرے کے پاس اپنی
 یادوں کا کوئی ایسا خزانہ نہیں جو اس کا اپنا ہو، محض فریب ہے۔ انسان کے جذباتی رشتوں
 کے اس نازک پہلو کو رام لعل عجیب ذہنی ٹھہراؤ اور دردمندی سے کہانی میں بیان
 کر گئے ہیں۔

”نئے قدم“ میں پلاٹ اتنا بھی نہیں کہ چند سطروں میں بیان کیا جائے۔ بس یہ
 گھسیٹے کہ ایک نوجوان لڑکا فینش آباد سچند گے وہاں جاتا ہے کہ اپنے باپ اور سچند گے
 سچ ایک مکان کی ساجھے واری کا معاملہ اُلجھا ہوا ہے اسے حل کرے۔ وہ سچند کی تعین
 ترکیوں میں سے ایک کو اپنا دل دے بیٹھتا ہے اور بالآخر مکان میں سے اپنا حصہ تو لے لیا
 وصول کرتا، بغیر کسی قسم کے جبر کے اس کے ساتھ شادی کرنے پر رضامند ہو جاتا
 ہے۔ عام لوگوں کی زندگی کے ایسے ہی معمولی واقعات کو غیر معمولی افسانہ میں بدل دینے
 میں افسانہ نگار کے آرت کے جوہر گھستے ہیں۔ مکان کے جھگڑے کے طیر و لپسپ واقعہ
 کو رام لعل نے ایسا ٹھیک بنا کر پیش کیا ہے کہ ذرا سے کا لطف آتا ہے۔ ایک کے بعد دوسرا
 روز نکلتا ہوتا ہے، اپنے دامن میں روز بروز کے گھریلو واقعات لیے ہوئے اور قاری
 سوچتا ہے کہ آج تو چھوٹا ہو گا اور چھوٹا بھی نہیں ہوتا۔ اور اخیر میں جو چھوٹا ہوتا ہے وہ
 بھی غمناک موقع اتنا معمولی ہے کہ چھوٹا ہوئے کا افسوس رہ جاتا ہے لیکن افسوس پر فوراً
 وہ مسرت غالب آ جاتی ہے جو اس آرت کی زائید ہے جو تخلیق حسن کے لیے غیر معمولی
 واقعات کا رجحان منت نہیں۔ افسانہ کی سادہ کاری اتنی پر فریب ہے کہ تخیل کی پرکاری
 کی داد دینے کے لیے ضروری ہے کہ آدمی جان لے کہ آرت کی دنیا میں جو چیز سب
 سے زیادہ کیاب اور گراں مایہ ہے وہ شاید سیدھی لکیر ہے۔ ”نئے قدم“ میں رام لعل اس
 سیدھی لکیر کو پائے ہیں۔

”دو گھڑی کی کہانی“ میں ایک دم قوت مند گھرنے کی لڑکی کی ایک غریب لیکن اچھے
 کھلاڑی کے ساتھ عشق، شادی اور دونوں کی جذباتی اُلجھنوں کی کہانی بیان کی گئی ہے۔
 دوسری جنگ عظیم کے بعد انگریزی میں بہت کم نوجوانوں کی اکثریت لیس دو مختلف طبقوں

کے بیچ رشتہ ازدواج کے موضوع پر لکھی گئی ہیں۔ ہمارے یہاں یہ موضوع اتنا ابھر کر سامنے نہیں آیا۔ اس کا ایک سبب تو شاید یہ ہے کہ متمول گھرانوں کی لڑکیوں کا کم حیثیت گھروں میں بیاہ ہمارے یہاں کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں۔ عورت جہاں بھی ہو اسے تنہا بہت فرق کے ساتھ ایک سماجی کام کرنا پڑتا ہے۔ اپنی ذات اور شخصیت کا اسے وہ احساس اور شعور نہیں ہوتا جو زیادہ متمول اور تعلیم یافتہ معاشرہ میں ہوتا ہے۔ راج لعل یہ بات جانتے ہیں، اسی لیے انھوں نے ایک ایسی عورت کا انتخاب کیا ہے جو اپنی انفرادیت کا شعور رکھتی ہے۔ وہ خاندان کی مخالفت کے باوجود اپنی پسند کی شادی کرتی ہے۔ ایک ایسے آدمی کے ساتھ جو دلکش مینس چمپئن ہے، لیکن شادی کے بعد جو محض ایک مال گاڑی کا معمولی کلرک بن کر رہ گیا ہے۔ اپنے گھر اور ماں باپ کے متمول گھر میں جو فرق ہے اس کا مینو کو احساس ہے اور یہ احساس ایک اذیت میں بدل جاتا ہے جب آئے دن وہ تقاریب کے سلسلہ میں ماں باپ کے گھر جاتی ہے اور زرق برق ساڑیوں اور قیمتی ساز و سامان کی چکاچوند فضاؤں میں کھو جاتی ہے۔ اس وقت اسے احساس ہوتا ہے کہ بتر اسکے ساتھ شادی کر کے اس نے غلطی کی ہے۔ بتر ایک خود ارنو جوان ہے اور مینو کے گھر والوں کے غرور کو برداشت نہیں کر سکتا۔ وہ خوبصورت اور تنومند ہے اور مینو کو دل کھول کر چاہتا ہے۔ جب مینو دیکھتی ہے کہ ماں باپ سے ملنے پر بتر خوش نہیں تو وہ نہ ملنے کا فیصلہ کرتی ہے۔ یہ گویا مرد کی توانا محبت کی مصنوعی مادیت پر فتح ہے۔ یہ عورت کی ذہنی پختگی کی بھی دلیل ہے کہ جو سکھ پیار کرنے والی طاقتور بانسوں میں ہے وہ ظاہری چمک دمک میں نہیں۔ مینو اس معاملہ میں فلاہیر کی ایما اور بارڈی سے مختلف ہے۔ مینو کا یہ احساس درست ہے لیکن یہ احساس افسانہ میں بتر کی ناراضگی اور تنہائی کا زائیدہ ہے۔ ضرورت تھی کہ ایک کھرے مرد کی کھری محبت کی قدر کو دولت مندی اور شان و شوکت کی قدر سے ٹکرایا جاتا۔ اگر مینو کے شعور میں اس بات کا اضافہ ہوتا کہ جن چیزوں کی طرف دوسری عورتیں لپکتی ہیں ان سے بھی زیادہ قیمتی چیز کی وہ مالک ہے تو اس کے فیصلہ میں زیادہ گہرائی پیدا ہو جاتی۔ دراصل جدید آدمی کی تلاش تو ایسی ہی چند انسانی قدروں کے لیے ہے جو دیوید کل مادیت پسند سماج میں، جس پر نہ اسے اختیار ہے اور جس سے نہ وہ فیضیاب ہے، اس کی خوشی اور مسرت کی ضامن بن سکیں۔ بتر چونکہ مینو کے ماں باپ سے ملتا جلتا نہیں، اس لیے افسانہ میں وہ طنزیہ اور ذرا لہائی

تصادفات بھی نہیں جو ناپسند لوگوں کے ملنے سے پیدا ہوتے ہیں اور جن کے بیان کے لیے مغربی ناول نے بے شمار رنگارنگ اسالیب ایجاد کیے ہیں۔ بصورت موجودہ یہ افسانہ کا سقم نہیں لیکن اس کی تحدید ضرور ہے۔ قاری سوچتا ہے افسانہ اتنی جلد ختم ہو گیا جبکہ فنکار کی آنکھ اور بھی بہت کچھ دیکھ اور دکھا سکتی تھی، اور دونوں کرداروں کو مختلف حالات اور پیچیدگیوں سے گزار کر تقسیم کے مختلف ڈامنشن بے نقاب کر سکتی تھی۔ صاف بات ہے اس تقسیم سے انصاف کرنے کے لیے تو ناول کا کینوس چاہیے۔ رام لعل کے اور بہت سے افسانے پڑھ کر بھی یہی احساس ہوتا ہے۔ یہ ان کی طاقت اور کمزوری دونوں ہے۔ طاقت اس معنی میں کہ ان کی کہانی اس قدر پہلو دار اور سمئے ہوئے صحرائی مانند ہوتی ہے کہ آسانی سے ناول میں پھیل سکتی ہے۔ کمزوری اس معنی میں کہ افسانہ کا مختصر کینوس اس قدر تنی ہوئی کہانی کو اسی وقت سنبھال سکتا ہے جب ان تمام ممکنہ واقعات کا اخراج کیا جائے جو ناول میں سما سکتے ہیں افسانہ میں نہیں۔ ایسے مواد کا اخراج تشنگی پیدا کرتا ہے۔ قاری سوچتا ہے کہ مختصر کینوس بے شمار ممکن الوجود ذرائع و واقعات سے صرف نظر کرنے کا سبب بنا ہے۔ فنکارانہ طور پر مکمل ترین کہانی وہی ہوتی ہے جسے پڑھ کر احساس ہو کہ جو ذرائع مردست بیان ہو رہا ہے اس کے علاوہ کسی ذرائع کی موجودہ مواد میں گنجائش نہیں۔ بہر صورت ”دو گھروں کی کہانی“ رام لعل کی چند بہترین کہانیوں میں سے ہے۔

”روشنی کے آنچل“ میں رام لعل نے ایک ایسا کردار پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو آج تک اردو افسانہ میں نہیں آیا۔ یہ کردار ایک نہایت ہی باہوش، ذہین اور اپنی حکمت عملی سے آگے بڑھی ہوئی ایک سیاسی عورت کا کردار ہے جو اتنے بھرپور طریقہ پر پیش کیا گیا ہے کہ قاری عجیب محویت کے عالم میں اس کی حرکات و سکنات کا مشاہدہ کرتا ہے۔ سوشل اڈریسیا سٹڈاں ہے لیکن آدرش وادی عورت نہیں۔ یہی اس کردار کی خوبی ہے۔ میکاولی سیاست کے عناصر کو اس میں بہت زیادہ نہیں لیکن وہ ان سے بالکل پاک بھی نہیں۔ رام لعل کی دزاک نظر اس نکتہ کو بھانپ لیتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ سوشل کو آدرش وادی سماج سیوک کی سطح سے بلند کر کے یا یہ کہیے کہ گرا کر اسے سیاست کی شطرنج پر اپنا کھیل کھیلنے دیتے ہیں۔ عورت کی فطری کمزوریوں سے سوشل بہت بلند ہو گئی ہے لیکن چونکہ وہ عورت ہی ہے اس لیے اس کی سیاسی سرگرمیاں اگر مرد

کے موافق نہیں ہوتیں تو مرد اس کے عورت پن کا ناجائز فائدہ اٹھانے سے احتراز نہیں کرتا۔ افسانہ میں سیاسی دلائل کا بیان جس جزر سی سے کیا گیا ہے وہ رام لعل کی اعلیٰ فنکاری کی دلیل ہے لیکن افسانہ کا انجام میلوڈرامائی اور Stage Mage ہے۔ سینہ گووند اس سوشیا کو اپنے سیاسی راستہ کا کانٹا سمجھ کر بٹانا چاہتے ہیں اور اسے قتل کرنے کے لیے ایک فنڈے کو مامور کرتے ہیں۔ ٹرین کے ڈبہ میں تنہا سوشیا اپنی بے بسی، مجبوری اور حرماں نصیبی سے مغلوب ہو کر ہاتھ بڑھا کر موت کا استقبال کرتی ہے۔ ”آج مجھے تیرا ہی انتظار تھا“ یہ بات وہ خواب و خیال کی ذہنی غنودگی کے عالم میں کہتی ہے۔ فنڈا سمجھتا ہے یہ تو کوئی اور بد معاش عورت ہے جو اس کے لیے آغوش کشادہ کرتی ہے، اور وہ لوٹ جاتا ہے۔ پلاٹ کو ایک میلوڈرامائی موز تو مل گیا لیکن اردو افسانہ کا ایک بے مثال کردار غارت ہو گیا۔ میں سمجھتا ہوں سوشیا کو قتل کر لینا چاہیے تھا تاکہ میلوڈی سیاست اپنے منطقی انجام کو پہنچتی۔ یا پھر Vidal Core کے ذراے The Best Man کی طرح اس تقسیم کو اپنا ناپ بے تھا کہ سیاست میں بھی آدمی ایک مخصوص سیاسی سطح سے گرنا پسند نہیں کرتا۔

”سورج کا بوجھ“ جرم و جنس کی (Sordidness) کی کہانی ہے۔ فطرت پسندی سے جو چیز اسے بلند کرتی ہے وہ جنسی ضرورت سے پیدا شدہ جذبہ محبت ہے۔ کہانی کا اسلوب نہایت حاضرانی (Evocative) ہے جو نہ ہو تو فطرت پسند افسانہ ٹھپ ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہی اسلوب ”میلوڈرام“ کو نجی سطح کی مغلوک الحال زندگی کی تصویروں کا جیتا جاگتا مرقع بنادیتا ہے۔ گاڑی میں جوتے چوری ہو جانے پر لڑکا گورو دوارے سے جوتے چوری کرنے کا منصوبہ بناتا ہے لیکن اس کی ہمت نہیں پڑتی۔ ضمیر جاگ اٹھتا ہے۔ کہانی کی تفصیلات دلچسپ اور تصویریں بولتی ہوئی ہیں۔

”برے شکون“ بھی ڈھنگ سے لکھی ہوئی اچھی کہانی ہے۔ شادی تو ہو گئی لیکن مکان تو ہے ہی نہیں۔ سہاگ رات کہاں منا میں گے۔ پڑوسی کے جھگڑاوشوہر کے تنگ مکان پر نگاہ پڑتی ہے وہیں رات کا انتظام ہوتا ہے۔ آدھی رات کو مکان مالک شراب میں دھست آتا ہے۔ بیوی اسے سمجھاتی ہے کہ معاملہ کیا ہے۔ شوہر سوئی گھر میں سو جاتا ہے۔ صبح جب بیاہتا جوڑا ایک عجیب تکرار اور مسرت کے ملے جلے لمحات میں شب وصل گزارنے کے بعد باہر نکلتا ہے تو دیکھتا ہے کہ جھگڑاوشوہر سوئی گھر میں اپنی بیوی کے

ساتھ چٹ کر سو رہا ہے۔ آدمی کو سیاہ اور سفید میں تقسیم نہ کرنے کا رویہ افسانہ نگار کو انسان دوست بناتا ہے۔ یہ رویہ بہت ضروری ہے کہ کلیت اور قنوطیت سے افسانہ نگار وہ کام نہیں نکال سکتا جو شاعر نکالتا ہے۔

”ریکارڈ کیپر“ رام لعل کا ہر لحاظ سے بہت ہی کامیاب اور بے حد دلچسپ افسانہ ہے۔ آدمی سمجھتا ہے کہ جو کام ایک شخص کر سکتا ہے وہی وہ سہرا بھی کر سکتا ہے۔ اور مزاج اور شخصیت کے فرق کو بھول کر جب وہ ایسا کام کرنے نکلتا ہے تو جو مشکلہ نیز صورت پیدا ہوتی ہے اس کا رام لعل بہت کامیاب نقشہ پیش کر گئے ہیں۔ گلزار سنگھ آفس میں ایک معمولی ریکارڈ کیپر ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ فائلوں کے اس قبرستان سے اس کا تبادلہ کسی اور جگہ ہو جائے۔ اپنے دوست مفتی صاحب کے مشورے پر وہ کرسمس کے روز اپنے صاحب کو ہوٹل میں شراب پلانے لے جاتا ہے لیکن چونکہ سیدھا سادا اور آجندہ آدمی ہے اور خوشامد اور صاحب لوازی کے گرنہیں جانتا اس لیے تمام پلان فیل ہو جاتا ہے۔ رام لعل نے گلزار سنگھ کی اپنی بیوی کی طرف صبح ہی صبح جنسی کشش کا بیان کر کے اس تضاد کو بہت خوبی سے ابھارا ہے جو گھر پر پھوڑی ہوئی مسرتوں اور صاحب کی صحبت کی کوفت سے پیدا ہوتا ہے۔ رام لعل اشاروں اشاروں میں یہ نکتہ اچھی طرح واضح کر گئے ہیں کہ ایک سرانجام دہانے میں آدمی اپنی آسائش کے لیے جو چال بازیاں اور بد اخلاقیوں کرتا ہے وہ اس سے فطری مسرتوں کے امکانات تک موصوب کر لیتی ہیں۔ افسانہ پلاٹ کے نہیں کردار کے محور پر گھومتا ہے اور رام لعل کو دلچسپی پر قرار کرانے کے لیے پلاٹ میں پیچیدگیاں اور مروجہ پیدا کرنے کی قطعاً ضرورت پیش نہیں آتی۔ افسانہ بڑی خوبی سے ایک طنزیہ صورت حال پر ختم ہوتا ہے۔ گلزار سنگھ جس صاحب کے سامنے خود کو اتنا ذلیل اور حقیر سمجھ رہا تھا اور اس کی خوشنودی حاصل کرنے میں ناکام رہا تھا وہی صاحب اپنے بڑے صاحب کے سامنے نہ صرف خود کو حقیر و ذلیل سمجھتا ہے بلکہ اس کی خوشنودی حاصل کرنے میں کامیاب بھی ہوتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ گلزار سنگھ میں خوشامد کا وہ فطری مادہ نہیں جو اس کے صاحب میں ہے۔ صاحب کا ہر تلافی فطری ہے اس لیے اسے کوئی کوفت نہیں ہوتی۔ گلزار سنگھ کو اپنی فطرت کے خلاف کام کرنا پڑتا ہے اس لیے تردد اور ناکامی لازمی نتیجہ ہے۔ دنیا میں کام نکلوانے کے لیے محض کام نکلوانے کے طریقوں کا جاننا کافی نہیں۔ شخصیت کو اس طرح بدلنا پڑتا ہے کہ طریقوں کو خوش

اسلوبی سے استعمال کیا جاسکے۔ گلزار سنگھ جیسے ہزاروں اور لاکھوں لوگ یہ نہیں کر سکتے۔ اس لیے زندگی بھر فائلوں کے قبرستان میں دفن رہتے ہیں۔ گلزار سنگھ بھی دفن رہتا ہے، لیکن رام لعل اگر یہی بتا پاتے تو افسانہ دفتر اور نوکر شاہی کے بارے دہلی ہوئی ایک مرکزی شخصیت کا شخص پیدا کرنے والا بیان بنتا۔ لیکن رام لعل نے گلزار سنگھ کی بعض انسانی خصوصیات، خصوصاً وہی میں مردانہ دلچسپی، بچوں سے پیار، مفتی صاحب کی دوستی وغیرہ کو ایسے لطیف انداز سے ابھارا ہے کہ دفتر کی ایک رنگ زندگی کے باوجود گلزار سنگھ ایک بھراپورا اور توانا کردار بن جاتا ہے، جو دلیل ہے اس بات کی کہ آدمی کے جذباتی اور حیاتیاتی رشتے طاقتور ہوں تو وہ غیر انسانی فضا میں بھی اپنی انسانیت برقرار رکھ سکتا ہے۔ رام لعل کبھی کبھی تو انسان اور انسانی نفسیات کے بارے میں ایسی باتیں بتا جاتے ہیں کہ قاری حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔

”چراغوں کا سفر“ ۱۹۶۶ء کے سولہ افسانوں میں صرف چند ہی کامیاب ہیں۔ گو ان افسانوں میں رام لعل کی زبان، اسلوب اور تکنیک اپنی پختگی کو پہنچی ہوئی ہے۔ خط کی تکنیک آج کل مقبول نہیں ہے لیکن ”مائی ڈیر سویتا“ میں رام لعل نے اس تکنیک کا خوبصورت استعمال کیا ہے۔ باپ کی اخلاقی لغزش، لڑکے کا باپ کو دوسری عورت کے ساتھ ہوٹل سے باہر نکلتے دیکھ جانا، باپ کا بیوی کو خط لکھنا اور اعتراف گناہ کے بعد اسے سمجھانا کہ اس نے جو جھوٹ بول کر اپنے بیٹے کی نظروں میں کھوئی ہوئی عزت کو دوبارہ حاصل کیا ہے اس جھوٹ کی بیوی تصدیق کرے، یہ سب پیچیدہ معاملات ایک خط کے ذریعہ رام لعل نے اپنے سنبھلے ہوئے انداز سے بیان کیے ہیں کہ اسلوب اپنے پروقار لب و لہجہ اور غیر جذباتی سطح کو اخیر تک نبھائے چلا جاتا ہے۔ یہ افسانہ اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ صحیح تکنیک کے بغیر کوئی افسانہ کامیاب نہیں ہو سکتا۔ تکنیک کی ناگزیریت کا یہ عالم ہے کہ دوسرے طریقہ سے کہانی میں مواد کو ڈھالنے کا کوئی امکان ہی نظر نہیں آتا۔ تکنیک مواد کا جزو لاینفک بن گئی ہے اور یہ فکشن کے فن کی معراج ہے۔

تکنیک کے اسی کامیاب استعمال نے ”ساحل“ کو ایک غیر معمولی افسانہ بنا دیا ہے۔ اتنے بکھرے ہوئے مواد کو رام لعل ایسی نفاست سے کہانی میں سمیٹ لائے ہیں کہ کہانی پورے خاندان کی کہانی ہونے کے باوجود تمام جزئیات منوہر کی آرزو مندی اور حرام انصیبی کے خاکہ میں ہی رنگ بھرتی نظر آتی ہیں۔ یہ ایک ایسے نوجوان کی کہانی

ہے جو مال گاڑی کا کارڈ ہے اور اپنی جواں سال بیوی کے ساتھ شب باشی کی آرزو لیے گھر لوٹتا ہے تو گھر کی چھوٹی موٹی الجھنوں میں اس فطری آرزو کا دم گھٹ جاتا ہے۔ ہماری زندگی کا بڑا المیہ تو یہی ہے کہ ہم ان مسرتوں تک سے محروم رہتے ہیں جو ہمارے حیطہ امکان میں ہیں۔ زندگی اور معاشرتی ڈھانچہ کچھ ایسا بن گیا ہے کہ ہم ہماری چھوٹی موٹی خواہشوں تک کی تکمیل نہیں کر سکتے۔ رام لعل چھوٹے آدمیوں کی چھوٹی خواہشوں کی تشنہ لبی کو بڑی درد مندی سے بیان کرنے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ اگر رام لعل افسانے نہ لکھتے تو بے بسی کے ان آنسوؤں کا شمار کون کرتا جو زندگی کی معمولی الجھنوں میں گھبے ہوئے ہزاروں لوگ بالکل اسی طرح بہاتے ہیں جس طرح ”ساحل“ کا منسوب۔

”تمہارا فیصلہ کیا ہے؟“ ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جس کا آوارہ شوہر دنوں تک گھر سے باہر رہتا ہے اور جب بھی گھر آتا ہے تو چپکے سے چیزیں چرا کر لے جاتا ہے۔ ہر موقع پر لاجوئی یہی سمجھتی ہے کہ اس کا شوہر اب سدھر گیا ہو گا اور اب واپس نہیں جائے گا۔ لاجوئی کا شوہر پر اعتماد، جس میں ہندوستانی عورت کا وہ لگاؤ بھی شامل ہے جو صدیوں کی بے بسی اور مجبوری کے تحت وہ مرد سے محسوس کرتی ہے، قاری کو کبیدگی اور جذباتیت کے بیچ ایسے جھولے کھلاتا ہے کہ جب اتنا سب کچھ کرنے کے باوجود شوہر پھر دوسری صبح نرنگ میں سے گھنے پائے لے کر پیمپت ہو جاتا ہے تو قاری ایک عجیب نراشا اور بے بسی محسوس کرتا ہے۔ اگر افسانہ میں کندن لال کا کردار نہ ہوتا جو لاجوئی کے لیے جذباتی سہارا بننے والا ہے تو افسانہ مرد کی ستائی ہوئی ہندوستانی عورت کی ناقابل برداشت پیتا بن جاتا۔ اس افسانہ میں رام لعل کی افسانہ نگاری کا آرٹ اپنے کمال پر ہے۔

”گھر داماد“ پر پریم چند اور ”ساس“ پر عصمت نے غیر فانی کہانیاں لکھی ہیں۔ رام لعل کا افسانہ ”داماد“ اسی زمرے میں آتا ہے اور انسانی رشتوں کے الجھے ہوئے دھاگوں کو سلجھانے کا کام کرتا ہے۔ مول چند اپنی روٹھی ہوئی بیوی کو لینے جاتا ہے۔ جھگڑے بہت ہو چکے اور کوئی نتیجہ نہ نکلا۔ مول چند چھوٹی آن بان کی بجائے پر خلوص رواداری اور مصالحت سے کام لیتا ہے اور سب کو رجمالیتا ہے۔ عورت اور مرد کی جذباتی خلیج کو دلائل و مباحث سے نہیں بلکہ کشتی دل سے عبور کیا جاتا ہے۔ رام لعل اس نکتہ کو خوبی

سے بیان کر گئے ہیں۔ افسانہ دلچسپ واقعات اور رنگارنگ کرداروں سے مالا مال ہے۔ تکنیک پر عبور نہ ہونے سے کہانی کیسے غارت ہو جاتی ہے، اس کی عبرتناک مثال ”سفر مسلسل“ ہے۔ کہانی کا مرکزی تاثر ایسے واقعات میں منتشر ہو گیا ہے جو فی نفسہ ایسی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں کہ کل کا جزو بننے کی بجائے خود ہی کل نظر آنے لگتے ہیں۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ جو کہانی بیان ہو رہی ہے وہی حقیقی کہانی ہے لیکن یہ دیکھ کر اس کی حیرت کی انتہا نہیں رہتی کہ نصف کے بعد اس کے بطن سے دوسری ہی کہانی جنم لیتی ہے۔ صاف بات ہے کہ ٹرین میں بوڑھے کی کہانی کو زیادہ کفایت شعاری سے بیان کرنے کی ضرورت تھی۔ ویسے بھی بیمار بوڑھے کی کہانی دکھوں کا ایسا پٹارہ ہے کہ مصور غم کے سوا بھلا دوسروں کو اس میں کیا دلچسپی ہو سکتی ہے۔ یکایک ٹرین میں بوڑھے کے مرنے سے اس کی یہ کہانی جو اس کی بد نصیب اولاد کی دستاویز ہے جس سے بوڑھے کو سکھ نہ ملا، ختم ہو جاتی ہے۔ مرنے کے بعد دوسری کہانی شروع ہوتی ہے جو لاش کو اسٹیشن پر اتارنے، اور بوڑھے کی لڑکی کے ساتھ واحد متکلم کے مل کر آخری رسوم ادا کرنے کی کہانی ہے۔ واحد متکلم جو ایک نوجوان لڑکا ہے اور بوڑھے کی لڑکی جو شادی شدہ ہے لیکن جسے سسرال میں سکھ نہیں ملا، ان سو گوار حالات میں ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں اور یہی حصہ افسانہ کی جان ہے۔ لڑکی کا شوہر تار ملنے پر اسے لینے آتا ہے اور لے جاتا ہے۔ زندگی کے سفر کا کوئی ٹریمنس نہیں، وہ جاری رہتا ہے۔ آنسو اور قہقہوں، دکھ اور سکھ کو اپنے دامن میں بساتے ہوئے۔ بہت کم افسانہ نگار رام لعل کی طرح اس سفر کے چھوٹے چھوٹے واقعات میں دلچسپی لیتے ہیں۔ رام لعل کی نظر ہمہ گیر ہے۔ یہ ان کی خوبی ہے۔

”بے سر کا گوتم“ مرد کی خباثت اور بہیمیت کی کہانی ہے جو آرٹ کے میڈیم کے ذریعہ بیان کی گئی ہے۔ لگ بھگ یہی تھیم اور یہی میڈیم بیدی کی بے نظیر کہانی ”میتھون“ کا ہے۔ میتھون سے مقابلہ کیجیے تو ”بے سر کا گوتم“ بے سرو پا نظر آئے گی۔ کہانی کی اٹھان خوبصورت اور سلیقہ مندانہ ہے۔ کردار ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ منفرد ہیں اور سب کے نقوش تیکھے ہیں۔ لیکن آگے چل کر کہانی پھر پلاٹ پر تکیہ کرنے لگتی ہے۔ گنگولی کا کردار ایک کمینہ آدمی کا کردار نکلتا ہے جو بیلا کی بہن کو رپ کرتا ہے اور مال سامان لے کر بھاگ جاتا ہے۔ بیلا کی بہن امبا اسپتال میں مجنوں الحواس پڑی ہوئی

ہے۔ ایسے میں بیلا کا یہ کہنا کہ واحد متکلم اپنے کپڑے اتار کر امبا پر جھک جائے تاکہ وہ مرد کے جسم کی تصویر بنائے ناقابل یقین ہی نہیں مضحکہ خیز معلوم ہوتا ہے۔ بیلا مرد کو وحشی اور خبیث سمجھتی ہے۔ گنگولی کے تجربہ کے بعد یہ بالکل فطری ہے۔ تصویر میں صرف دھڑ ہی دھڑ ہے۔ لیکن اس دھڑ میں وہ تمام حرکات موجود تھیں جو خون کی گردش اور جسم کی جملہ خواہشات کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں۔ یہ تصویر بھیانک ہے۔ میتھون کی تصویر بھیانک نہیں خوبصورت ہے۔ صرف عورت اور مرد کے تاثرات میں فرق ہے، جو ان کی فطرت کا آئینہ ہے۔ دیکھیے مناسب تکنیک کے عمل کے نہ ہونے سے رام لعل کی تحسیم کیسی بد صورت، مضحکہ خیز اور خام رہ گئی ہے۔

دنیا کی کوئی طاقت رام لعل کو خراب افسانے لکھنے سے روک نہیں سکتی اور میرے قلم میں تو یہ طاقت بالکل نہیں۔ ان کے یہاں خوب بہت ہی خوب ہے اور پست بہت ہی پست۔ بہت سی کہانیوں میں وہ اتنی مبتدیانہ سطح پر نظر آتے ہیں کہ یقین نہیں آتا کہ یہ دیو قامت آدمی اتنا بونا بھی بن سکتا ہے۔ بعض بہت ہی اچھی تحسیم کا انھوں نے ستیاناس مارا ہے اور بعض بہت ہی معمولی موضوعات کو انھوں نے بے نظیر فن پاروں میں بدل دیا ہے۔ رام لعل کرشن چندر کی مانند ایسے فنکار ہیں جنہیں اپنے فن کے بارے میں زیادہ باشعور ہونے کی ضرورت ہے۔ ذرا سی خود اطمینانی اور بے پروائی بھی انھیں کہانی کار بنا کر رکھ دے گی۔ بہت کم افسانہ نگار رام لعل جیسی صاف ستھری اور خوبصورت زبان لکھتے ہیں، بہت کم لکھنے والوں کو اتنی کہانیاں سو جھتی ہیں جتنی کہ رام لعل کو۔ بہت کم لکھنے والے جزئیات اور فضا بندی پر ایسا عبور رکھتے ہیں جیسا کہ رام لعل۔ ان کے ہاتھوں واقعہ نگاری، کردار نگاری اور تکنیک کے جوہر کھلتے ہیں۔ اتنی غیر معمولی صلاحیتوں کا مالک افسانہ نگار اردو افسانہ کو وہ کچھ دے سکتا ہے جو اردو کے بڑے افسانہ نگاروں نے دیا ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ اسے دلچسپ پلاٹ، میلو ڈراما، غیر متوقع انجام، بسیار نویسی اور زود نویسی سے دامن بچانا چاہیے۔ جراح کی طرح اس کی نظر کو اس حصہ جسم پر مرکوز رہنا چاہیے جس پر وہ قلم جراحی کر رہا ہے۔ یہ سمجھنا چاہیے کہ ایڈ گرائلن پو اسی سے مخاطب ہے جب وہ یہ کہتا ہے کہ:

”ایک مشاق ادبی فنکار، جب پورے سوچ بچار کے بعد ایک ایسے بے نظیر اور واحد تاثر کا تصور کر لیتا ہے جسے وہ افسانہ میں ڈھالنا چاہتا ہے تو پھر وہ

ایسی کہانیاں ایجاد کرتا ہے، ایسے واقعات کو سلسلہ میں پروتا ہے جو اس تاثر کی پیشکش کی بہترین طور پر اس کے معاون ثابت ہوتے ہیں۔ اگر اس کا اولین جملہ اس تاثر کی تخلیق کی طرف مائل نہیں ہے تو وہ اپنے پہلے ہی قدم میں ناکام رہا ہے۔ پوری تحریر میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں لکھا جانا چاہیے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ پہلے سے سوچے ہوئے منصوبے کا جزو نہ بن سکے۔ اس طور اور ایسی توجہ اور مشاقی سے جو تصویر بنائی جاتی ہے اسے دیکھ کر دیکھنے والے کو مکمل تسکین ہوتی ہے۔ کہانی کا بنیادی خیال بے داغ طریقہ سے پیش کیا گیا ہے کیونکہ وہ دخل در معقولات سے محفوظ رہا ہے اور یہ ایک ایسا نصب العین ہے جو ناول کے نصیب میں نہیں۔“



Urdu Monthly

Shabkhoon

313/371, Rani Mandi, P.O. Box 13, Allahabad-211003

Phones : 623137, 622693

شبِ خوف

۲۶ / اپریل ۲۰۰۰ء

ہمارے وارث سلام علیکم

تمہارا محبت بھرا اور ہمت افزائی سے بھرپور خط پڑھ کر میں اشکبار ہو گیا۔
خدا تم جیسے دوستوں اور قدردانوں کو سلامت رکھے۔ میری زندگی کی بہار تم
جیسوں ہی سے ہے۔ میں نے فوراً خط نہ لکھا کہ امید تھی تم سے دلی ملاقات
ہو گی لیکن تم جلدی میں نہ آ سکے۔ بہر حال، یقین کرو کہ تمہارے خط نے مجھے
زندگی اور تحریک سے بھر دیا۔ میں نے خود کو تازہ دم اور دل کا مضبوط محسوس کیا۔
تم نے میرے بارے میں اچھا برا جو بھی لکھا میں نے اسے ہمیشہ محبت کے و فور پر
محمول کیا اور کبھی اس میں کینہ یا بددیانتی کی جھلک نہ دیکھی۔ میں نے ہمیشہ
تمہاری قدر کی اور تم سے محبت کی۔ اس وقت بھی جب تم ابن حسین تھے اور
اب بھی جب تم دنیاے اردو کے درخشندہ آفتاب ہو۔ اختلاف تمہیں مجھ سے ہو
یا مجھے تم سے ہو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اور میں یہ بھی جانتا ہوں کہ
پھر کتنا ہوا فقرہ زبان یا قلم پر آجائے تو اس کا خون کرنا دوستی کا خون کرنے سے
زیادہ مشکل ہوتا ہے۔ اور سچی بات یہ ہے کہ تمہاری تلوار کا قاتل ہونا کس کو
اچھا نہ لگے گا۔

دوسری اتنی ہی بڑی بات یہ ہے کہ اکاؤنٹ مواقع کے علاوہ تم نے زندگی
کو اور ادب کی سیاست کو جس بہادری، پامردی اور متانت، ہمسایہ کے خوف
سے ماورا ہو کر برتا ہے اس کی مثال نہ پہلے تھی اور نہ اب ہے۔ کوئی کم تر
درجے کا آدمی ہوتا تو جگہ جگہ مفاہمت کر چکا ہوتا۔

تمہارا
مسلم کشمیری